



"Le verre gravé dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1575-1800 : contribution à l'histoire du verre en Belgique"

Lefrancq, Janette

Abstract

The dissertation aims at demonstrating the existence of a glass engraving craft in Belgium during the Modern Times, and highlighting its usefulness for the datation of types of glassware and their attribution to production centres in the Southern Low Countries and the Principality of Liège. It is founded on a catalogue of 148 pieces kept in museums and private collections in Belgium and abroad. On the basis of the study of pieces belonging to very ancient collections, the authenticity of which cannot be denied, the stylistic and epigraphic features specific to the glass engraving of the area under study have been determined. Stepping from that, a number of fakes kept in more recent collections have been identified. Since all these adulterated pieces were adduced by the same seller, who used to be a famous author in the field of national history of glass, a complete calling into question of his work was conducted (Annex, vol. 4). A diachronic and synchronic overview of the two wa...

Document type : *Thèse (Dissertation)*

Référence bibliographique

Lefrancq, Janette. *Le verre gravé dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1575-1800 : contribution à l'histoire du verre en Belgique*. Prom. : Verougstraete, Hélène

*Le verre gravé
dans les Pays-Bas méridionaux
et la principauté de Liège*

1575-1800

Contribution à l'histoire du verre en Belgique

I. Texte



Janette LEFRANCQ

Thèse de doctorat
Présentée à l'Université Catholique de Louvain
Année académique 2007-2008

Promoteur : Madame Hélène VEROUGSTRAETE

Sommaire

Introduction	1
---------------------	----------

Première partie

Le verre gravé de la Renaissance à la Révolution industrielle

I.A. Le contexte européen	9
I.A.1. Composition du verre	9
I.A.2. Genèse d'un art	10
I.A.3. La gravure à la pointe de diamant	13
I.A.4. La gravure à la roue	24
I.B. Les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège	46
I.B.1. Cadre historique et géographique	46
I.B.2. Historique de la recherche	48
I.B.3. La verrerie en Belgique	61
I.B.4. La gravure à la pointe de diamant	81
I.B.5. La gravure à la roue	96
I.B.6. Répertoire iconographique	118
I.B.7. Typologie des verres gravés	161

Deuxième partie

II. Documents relatifs aux verriers Bonhomme

II.A. L'importance des Bonhomme dans l'art et l'industrie du verre en Belgique au XVIIIe siècle	173
II.B. Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles	179
II.C. Le Mémorial de Jean Bonhomme	201
II.D. Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme	214
II.E. Ebauche d'un thesaurus de la production des verreries Bonhomme	246

Conclusions	281
--------------------	------------

Bibliographie	291
----------------------	------------

Glossaire	316
Musées et collections	321
Index	323
Table des matières	

Introduction

Avertissement

Lors de la défense privée, un certain nombre de remarques ont été formulées, les unes d'un avis général, d'autres du chef de membres isolés du Jury et révélant parfois des opinions assez divergentes. Certaines suggestions allaient par ailleurs à l'encontre de dispositions prises avec mon promoteur durant la préparation de la thèse.

J'ai donc opté pour l'amélioration des points soulevés de l'avis général et me suis abstenue de modifier une ligne directrice personnelle acquise de longue date et d'expériences variées.

Au nombre des remarques émises par l'ensemble du Jury, se trouvait la nécessité d'apporter des légendes aux illustrations et de rationaliser le système des renvois entre texte, catalogue et planches. Ces corrections ont été effectuées en premier lieu.

Une seconde remarque générale touchait à quelques phrases jugées trop dures à l'égard de collègues, mais aussi au silence touchant le nom d'autres auteurs. Les deux phrases incriminées ont été adoucies et le nom est désormais révélé.

Ne disposant pas du logiciel le plus performant, j'ai décidé de renoncer à certains raffinements typographiques suggérés par d'aucuns, comme la mention des noms d'auteurs en petites majuscules ou l'abréviation des adjectifs numéraux en exposant. Cette dernière a néanmoins été réalisée dans l'introduction et le premier chapitre.

Une question fondamentale pour moi résidait dans la façon d'intégrer les éléments nouveaux apportés par un article paru en septembre dernier et confirmant l'inauthenticité du catalogue manuscrit de la verrerie Zoude de Namur. Plusieurs pages du chapitre II.B.3., *La verrerie en Belgique*, ont donc été complètement réécrites en ce sens. Une telle refonte du texte de l'annexe *Naïf ou faussaire* se révélant par ailleurs très complexe, ces éléments nouveaux ont été simplement évoqués dans un bref post-scriptum.

Introduction

Lorsque la direction des Musées Royaux d'Art et d'Histoire m'a confié, en 1995, la gestion de la collection de verres, je me suis trouvée confrontée à quelque trois mille pièces s'échelonnant de la XVIII^e dynastie égyptienne aux années 1980, avec pour seul bagage une certaine connaissance du verre d'époque romaine et mérovingienne. L'engagement comprenait implicitement, comme première mission, l'élaboration d'un catalogue complet de cet ensemble assez disparate. Depuis le transfert des collections nationales de la Porte de Hal au Musée du Cinquantenaire à la fin du XIX^e siècle, la verrerie n'avait en effet fait l'objet que de quelques publications très partielles ; mais il est à souligner que, comme c'est encore le cas aujourd'hui, cette section n'a jamais pu bénéficier de la charge complète d'un conservateur.

Dans la série des guides édités par le musée vers les années 1950, Anne-Marie Berryer a publié en 1957 *La verrerie ancienne aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, petit livre dont l'autorité n'a que peu défailli et qui reste la référence privilégiée des auteurs étrangers, tout comme le catalogue de l'exposition *Trois millénaires d'art verrier*, tenue à Liège en 1958 et à laquelle le Musée du Cinquantenaire (MRAH) avait largement contribué. Deux expositions montées en 1965 ont donné lieu à la publication par Henri Fettweis de son *Florilège de la verrerie ancienne* et de l'*Art verrier de 1865 à 1925*, malheureusement presque dépourvus d'illustrations. Trois études plus approfondies ont également fait l'objet d'articles ciblés dans le Bulletin du musée : celle d'un *Gobelet anversois daté 1592* par Henri Nicaise en 1937, les *Verreries récemment acquises* par Aline Bara en 1943 et les *Enrichissements du département de la verrerie en 1953* par Anne-Marie Berryer, sans oublier le catalogue dressé par Henri Fettweis de la *Donation Florence Marinot* en 1972.

La découverte du fichier d'inventaire me réservait aussi quelques surprises : contemporaines de la constitution de la collection, les premières fiches au format carte postale, calligraphiées sur bristol épais, ne donnent qu'une description laconique des objets ; rares sont les dimensions, plus exceptionnels encore les croquis illustratifs. Montrant par ailleurs les signes de leur âge, les plus anciennes fiches s'en vont en lambeaux et témoignent de l'évolution des connaissances dans les multiples surcharges qui en corrigent le titre. Ainsi, combien de verres fins, acquis pour vénitiens en 1844, ne sont ils pas devenus liégeois vers 1890 pour être ensuite taxés d'anversois vers 1935 ; tandis que tout verre gravé à la roue était systématiquement assigné à la Bohême ou à l'Allemagne en fonction de la qualité de son décor. Après ce survol, il s'imposait donc de dresser en premier lieu le catalogue de la verrerie ancienne et plus particulièrement de notre, collection mondialement réputée, de verres du XVI^e au XVIII^e siècle.

Une première tentative de classement, basée sur la technologie et la morphologie des pièces, déboucha rapidement sur un cercle vicieux de comparaisons et de renvois répétés sans argumentation solide. Je constatais ainsi que tous les verres à *fleur* conservés de par le monde étaient attribués à la verrerie Bonhomme de Liège parce qu'un auteur liégeois du XIX^e siècle avait décidé que les deux verres à *fleur* du Cinquantenaire y avaient été fabriqués. Cela revenait à dire que j'allais reprendre, au travers des différents relais qui les consolidaient seulement en apparence, d'anciennes attributions, tout à fait aléatoires, des pièces que j'étudiais. La comparaison avec certains catalogues de grandes collections de référence

étrangères me procurait le même sentiment d'insatisfaction, les attributions y étant plus souvent basées sur une intuition de l'auteur que sur une démonstration argumentée.

Matériau aux usages les plus divers, le verre ancien est, il est vrai, à l'origine des objets les plus ordinaires comme les plus prestigieux. L'intérêt des collectionneurs, et par delà des éditeurs, se portant essentiellement sur les seconds, la plupart des ouvrages destinés au grand public sont encore aujourd'hui le fait d'amateurs. Le livre paru en 2006 aux éditions Massin sous la plume de Jacqueline Bellanger, antiquaire et experte réputée sur le marché parisien, est le dernier exemple de ce type de publication destinée à un large lectorat francophone, mais fort peu précise.

J'en étais là lorsqu'une demande d'informations concernant un verre gravé m'a obligée à me pencher sur ce sujet et m'a fait découvrir les ressources informatives de ce genre de décor. Souvent datés, parlants ou armoriés, les verres gravés constituent également un recueil iconographique illustratif des réalités sociologiques de leur temps ; ils fournissent par conséquent des repères géographiques et des jalons chronologiques pour le classement du verre en général. La première phase du catalogue porterait dès lors sur l'étude des verres gravés.

Sujet rarement étudié, si ce n'est par les auteurs tchèques et plus rarement allemands, anglais et hollandais, le verre gravé n'a jamais intéressé les historiens belges. Au cours des recherches relatives aux quelque 150 pièces gravées antérieures à l'ère industrielle, il apparut rapidement que certaines d'entre-elles présentaient des relations avec la population et l'histoire des anciens Pays-Bas. Il arrivait aussi que des visiteurs, descendants de vieilles familles liégeoises, viennent me montrer un verre aux armes d'un prince-évêque ou d'un chanoine. Il devenait dès lors urgent d'aborder sérieusement le sujet en connexion avec l'histoire nationale ; et si le nombre et la qualité des vestiges pouvaient à priori paraître médiocres, il n'en était pas moins primordial d'en exploiter les ressources pour déboucher sur une approche plus précise du verre en général et sur la découverte de certains pans insoupçonnés de notre histoire.

Entre temps, l'obligation administrative de présenter une thèse de doctorat devait m'inciter à aborder le sujet de façon plus vaste et plus probante. L'ambition de publier rapidement le catalogue raisonné des 150 verres gravés des MRAH s'est donc mutée en un long et laborieux travail de recherche relatif aux verres gravés dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège durant les Temps modernes, basé sur un nombre similaire d'objets conservés dans le monde entier.

Liminaire

Les quelques explications qui suivent permettront au lecteur de s'orienter dans leur approche des différentes parties de la thèse.

L'ensemble s'articule en trois volumes. Cette partition s'inspire d'un modèle qui a largement fait ses preuves dans le domaine de l'étude du verre ancien : celui des catalogues scientifiques de grandes collections allemandes, tels que le *Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums* de Munich par Reiner Rückert, les catalogues des collections Krug et Wolf par Brigitte Klesse, celui du *Veste* de Cobourg par Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald ou, plus récemment, celui de la collection von Strasser par son propriétaire. Suivant le même

schéma, des chapitres de synthèse à portée historique, stylistique et iconographique précèdent le catalogue proprement dit, révélant, en regard de sa photo, les données techniques et les références propres à chaque pièce envisagée. Dans le cas présent, toutes les illustrations ont été rassemblées dans un seul volume afin d'en faciliter la manipulation.

Le premier et présent volume, intitulé *Texte*, constitue la part principale de la thèse. Il contient des chapitres introductifs, essentiellement basés sur la compilation, et des études originales issues de mes recherches et réflexions personnelles, ainsi que les conclusions qui en découlent. Le deuxième volume, intitulé *Illustrations*, est composé de 280 planches dont les 171 premières illustrent les pièces du catalogue. L'introduction de vues de détail ou de documents iconographiques relatifs à certains verres explique les décalages entre n° de planche et n° de catalogue de la pièce (par ex. pièce n° 98 illustrée pl. 119). De fréquents renvois aux planches du catalogue sont aussi appelés tout au long des chapitres d'étude contenus dans le volume de texte. Les planches suivantes (pl. 172-266) se rapportent plus particulièrement à certains chapitres et leur agencement peut à priori paraître désordonné par rapport à la distribution actuelle de ceux-ci ; ce léger désordre ne nuit cependant pas à la cohérence de la lecture. Les dernières planches (pl. 267-280) sont les illustrations de l'annexe *Naïf ou faussaire*, relative à l'œuvre de Chambon. Le troisième volume, intitulé *Catalogue*, comprend la fiche technique, la description précise et l'étude particulière des 148 pièces saisies dans leur individualité. On comprendra donc qu'un certain nombre de pièces du catalogue, considérées comme douteuses ou peu probantes, n'aient pas été prises en considération dans les chapitres d'étude.

Abordant des axes assez divers, les chapitres sont présentés dans le volume *Texte* suivant un ordre conforme à la logique du lecteur : au départ des connaissances acquises, la recherche s'oriente vers des horizons originaux et inédits.

Il convenait d'abord de placer le sujet précis de la gravure sur verre en Belgique dans *Le contexte européen*. La définition du matériau vitreux et de l'impact de ses différentes qualités sur l'art la gravure précède les deux sous-chapitres *La gravure à la pointe de diamant* et *La gravure à la roue*. Ceux-ci envisagent les deux aspects de la gravure sur le plan de ses techniques, de ses origines, et de ses développements dans les différentes écoles européennes. Ils constituent une synthèse, remise à jour à la lumière des dernières publications, de cet art généralement abordé dans une optique locale ou nationale.

Souffrant d'un désintérêt inexplicable en fonction de son importance au niveau des arts industriels nationaux, l'histoire du verre en Belgique a connu un certain retentissement à la fin du XIX^e siècle pour retomber bien vite dans un nouvel oubli. Les surprenants documents, prétendument découverts, et publiés par Raymond Chambon au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, principalement dans son *Histoire de la verrerie en Belgique*, ont alors convaincu l'ensemble du monde scientifique international, à l'exception de certains archéologues. Repris sans critique dans l'ouvrage collectif *Le verre en Belgique* en 1989, ils ont étayé tout un pan de l'histoire du verre européen de la Renaissance et des Temps modernes. Mon intuition de leur falsification devait pourtant progressivement se transformer en une certitude, établie au terme d'une remise en question approfondie de tout l'œuvre de Chambon. Cette étude constitue une partie du chapitre *Historique de la recherche* et son annexe *Naïf ou faussaire, quand verre de potasse rime avec blague de potache...* Ce sujet, brièvement présenté au dernier *Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre* à Anvers, fera bientôt l'objet d'une publication, encore amplifiée par de nouvelles trouvailles, dans le *Bulletin de l'IRPA*.

Un document, incomplètement abordé par Henri Fettweis dans *Le verre en Belgique*, allait par contre se révéler d'un intérêt considérable et me mettre sur la piste de sources inédites relatives à l'industrie du verre au XVII^e siècle : les trois manuscrits Bonhomme, totalisant ensemble un gros millier de pages, et dont deux volumes étaient totalement inconnus. Les longues journées passées à leur décryptage aux Archives de la Ville de Bruxelles et aux Archives de Maastricht, et l'opportunité de disposer d'une photocopie de l'exemplaire appartenant à un collectionneur privé, puis l'interprétation des données inédites qu'ils recèlent, ont été une part essentielle de mon travail de recherche. Les maîtres des verreries de Liège et de Bruxelles ont consigné avec un soin précieux, dans leurs registres, toutes les informations relatives à leur entreprise : construction des fours, organisation et gestion des verreries, recettes de verres et de colorations, productions et commercialisation, aperçu sociologique des producteurs et de la clientèle. L'étude de ces trois documents constitue les chapitres *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*, *Le Mémorial de Jean Bonhomme* et *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*. Assemblés à d'autres données publiées au XIX^e siècle, ils sont à l'origine de l'*Ebauche d'un thesaurus de la production des verriers Bonhomme*. L'importance de la dynastie Bonhomme dans l'histoire nationale du verre et ses liens avec la gravure, mis en évidence par ces quatre chapitres, m'ont ensuite amenée à les réunir pour constituer une deuxième partie à la thèse.

Nettoyée des mystifications de Chambon et enrichie de ces trois nouvelles sources relatives aux Bonhomme et à la verrerie du XVII^e siècle, l'histoire générale du verre en Belgique de la Renaissance à la Révolution industrielle méritait dès lors d'être réécrite sur des bases solides. L'opportunité d'une participation à un ouvrage collectif en gestation consacré à *L'Histoire des Techniques en Belgique*, sous la direction de Robert Halleux, est donc à l'origine d'un chapitre de synthèse, *La verrerie dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège*.

Les chapitres *La gravure à la pointe de diamant* et *La gravure à la roue*, dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, constituent le corps de l'ouvrage. Ils sont entièrement le fruit de recherches et de réflexions personnelles basées sur un catalogue de 148 pièces découvertes à cette occasion dans des musées et des collections privées du monde entier. Si un grand nombre de ces objets ont pu être étudiés de façon systématique et approfondie lors de déplacements sur leur lieu de conservation, d'autres, passés dans le domaine privé, ne sont connus que par les photos et descriptions parues dans des catalogues de vente. Il s'agit là d'une grande frustration : le verre de prestige, par sa haute valeur marchande, est aujourd'hui devenu l'apanage d'un cercle réduit de collectionneurs qui tiennent à en garder le secret. Le sujet étant à peine connu auparavant, ces deux chapitres reposent en premier lieu sur une analyse critique de chaque objet, élaborée lors de la constitution du catalogue. En effet, seulement 29,7 % des verres reconnus par moi comme *belges* avaient été précédemment attribués à nos régions, 30,4 % étaient indéfinis, 20,9 % avaient été attribués à d'autres écoles, tandis que 10,8 % ont dû être rejetés pour erreur d'attribution et 7,4 % pour falsification. Les verres gravés dans nos régions étant essentiellement des œuvres anonymes, ces deux chapitres ont été élaborés suivant un même principe, reposant d'abord sur la mise en place d'une charpente chronologique basée sur les pièces datées et personnalisées, et tentant ensuite de reconstituer l'œuvre des différents artistes ou ateliers sur base de regroupements stylistiques.

Le chapitre *Répertoire iconographique* se présente également comme un apport novateur à ce domaine peu étudié de l'Histoire de l'Art. Il envisage les différents thèmes illustrés, du point de vue de leurs sources historiques, sociologiques et iconographiques, en les mettant ensuite en relation avec une exploitation parallèle dans les autres arts décoratifs et en en dressant un

bilan statistique. Le dépouillement des grands ouvrages de référence, tels que les armoriaux de Rietstap, de Herckenrode ou de Janssens et Duerloo pour les armoiries ; le traité historique de Van Loon pour les médailles, les répertoires d'estampes de Bartsch et de Hollstein pour les modèles de gravure, et la consultation de quelques ouvrages plus ciblés, ont amené à l'identification d'un nombre inattendu de sources iconographiques.

Pour finir cette première partie, les relations du décor gravé avec la forme de son support ont été reprises dans un chapitre relatif à la typologie, afin de raffiner encore la chronologie des différents modèles et technologies et de définir plus précisément le contexte sociologique dans lequel s'est développé cet art.

Un glossaire des termes techniques utilisés dans l'ensemble du travail clôture ce premier volume. L'abondance des noms de personnes, de lieux et d'événements historiques justifie l'index qui devrait normalement s'y ajouter ; j'ai cependant renoncé à le finaliser avant l'impression définitive de la thèse, le limitant dans un premier temps à des renvois aux chapitres.

Le volume III correspond au catalogue, divisé en deux parties. La première est consacrée aux verres gravés à la pointe de diamant, une technique qui semble avoir été pratiquée d'abord à Anvers, dans le dernier quart du XVI^e siècle, et s'y étend sur la première décennie du XVII^e. Après un hiatus d'une quarantaine d'années, elle connaît un important renouveau dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, alors que quelques exemplaires appartiennent encore au XVIII^e. La deuxième partie s'attache aux verres gravés à la roue, dont l'efflorescence se situe, dans la principauté de Liège comme dans les Pays-Bas méridionaux, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et connaît quelques prolongements au XVIII^e. Dans chaque partie, le classement est établi en fonction de la chronologie des formes : les modèles purement vénitiens sont suivis par les adaptations de formes traditionnelles à la façon de Venise ; viennent ensuite les types créés dans nos régions à l'usage du *cristallo* de production locale pour terminer par les nouveautés techno-morphologiques du dernier quart du XVII^e et du XVIII^e siècle. Ce choix justifie le parallélisme morphologique et chronologique qui unit la fin de la première partie au début de la deuxième.

Chaque notice du catalogue est introduite par une fiche technique donnant en titre la dénomination générale du modèle et en sous-titres le sujet du décor et la date, absolue lorsqu'elle est en italique et entre guillemets, approximative lorsqu'elle est précédée de la mention vers. Vient ensuite le lieu de conservation ou la mention de la dernière localisation connue. L'indication de la date d'entrée dans un musée, ou des anciennes collections auxquelles la pièce a appartenu, atteste dans certains cas de l'authenticité de cette dernière. Les dimensions sont levées en millimètres en commençant par la hauteur (H tot + H vase s'il s'agit d'une pièce composée de plusieurs éléments, H pour les pièces unitaires), le diamètre de la base ou du pied (D base), le diamètre de l'embouchure (D emb), le diamètre du couvercle s'il y a lieu, pour terminer par l'épaisseur de la paroi (ép paroi) dans les cas où celle-ci a pu être mesurée. Ces mensurations sont parfois réduites à la simple hauteur pour les objets qui n'ont pu être manipulés. La description de l'état de conservation du verre varie, elle aussi, en fonction du degré d'observation autorisé par sa localisation ; on ne s'étonnera pas, dès lors, que les informations relatives aux pièces conservées aux MRAH soient plus complètes que d'autres, connues uniquement par la littérature. La bibliographie reprend, par ordre chronologique, les publications apportant des données concrètes ou une illustration de l'objet ; ces mentions sont suivies d'une indication de valeur de ces références : (***) pour

une étude raisonnée, (**) pour une information appréciable, (*) pour une simple citation ou illustration.

La notice proprement dite fournit pour commencer, et dans la mesure du possible, une information sur la qualité du matériau. La description détaillée du modèle est basée sur une logique de fonctionnalité de l'objet. Ainsi, contrairement à la plupart des systèmes utilisés qui partent généralement de la base, débute-elle par la forme de la coupe, partie la plus importante du vase en terme d'usage comme de volume. La ligne générale de la jambe est ensuite approfondie par certains détails de façonnage, précédant le signalement du pied ou de la base. La description du couvercle clôture, s'il y a lieu ce relevé morphologique.

Vient ensuite l'étude du décor. Les informations sur le thème et la mise en page sont suivies d'une observation, la plus précise possible, des détails techniques ou stylistiques et du relevé des inscriptions.

La limitation des comparaisons morphologiques aux seuls exemples probants est un choix délibéré. Il est apparu vain, dans une étude consacrée essentiellement à la gravure, d'aligner de longues listes (parfois des pages entières) d'objets identiques ou similaires. L'accent est par contre porté sur le jeu des comparaisons thématiques et stylistiques relatives au décor gravé. Celles-ci sont parfois suivies d'informations historiques pour les décors armoriés, ou symboliques pour les illustrations figuratives. Ces trois recherches réunies initient enfin un débat tendant à circonscrire le lieu et la date de production, et dans les meilleurs cas l'œuvre d'un artiste.

Loin de prétendre à l'exhaustivité, ce catalogue tente de réunir tous les verres fabriqués dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège entre la fin du XVI^e et la fin du XVIII^e siècle, et gravés par des artistes établis dans ces régions, qu'ils en soient originaires ou non. Il repose en premier lieu sur le relevé des œuvres présentées comme telles dans la littérature, les inventaires de collections, les catalogues de ventes, ou la tradition orale. L'étude approfondie des pièces m'a néanmoins contrainte au rejet d'un certain nombre d'entre elles pour erreur d'attribution voire pour falsification pure et simple ; chacune y est cependant commentée et chaque conclusion argumentée. Sur base de cet échantillon, des verres ne revendiquant aucune origine précise, ou précédemment assignés à d'autres écoles, ont pu rejoindre ce premier groupe. Enfin un certain nombre de pièces issues de verreries belges mais ornées de gravures peu caractérisées, ou ne dénotant aucun indice particulier d'origine, sont également prises en considération moyennant les réserves qui s'imposent.

Cet inventaire sans doute incomplet pourrait bien n'être que la partie émergée d'un iceberg qui se révélera peu à peu : régulièrement des collectionneurs privés se font connaître, des catalogues de ventes signalent des verres jusqu'à ce jour inconnus ; il doit donc être considéré comme une base à des recherches futures.

Les illustrations relatives au catalogue et aux chapitres d'études sont toutes réunies dans le volume II. Afin d'éviter au lecteur des manipulations difficiles et le recours à d'autres ouvrages, j'ai délibérément choisi d'y intégrer un maximum de documents et de reproduire ceux-ci à une taille lisible. C'est dans ce même but de lisibilité des images que j'ai volontairement réduit leur légende au minimum, étant donné que toutes les informations qui les concernent se trouvent dans le texte qui appelle leur consultation. Les légendes sont donc réduites au titre, au nom de l'auteur ou au lieu et à la date de production, et au lieu de conservation de l'œuvre avec n° d'inventaire lorsqu'il est connu. La source des illustrations est mentionnée entre parenthèses : nom de l'auteur ou titre, date et page ou planche pour les photos extraites de publications ; nom de la salle pour les pièces passées en vente ; ACL pour

les vieux clichés de l'IRPA et IRPA-KIK pour les récents ; MRAH pour le service photographique du Cinquantenaire ; RMN pour les musées nationaux français ; nom de l'auteur du cliché pour ceux qui m'ont été aimablement communiqués ; J.L. pour les photos que j'ai prises personnellement. Dans les 171 premières planches, relatives au catalogue, outre le n° de la planche, figure en grands caractères le n° de la pièce dans le catalogue.

Remerciements

Lorsque j'ai soumis le projet de cette étude à Madame Hélène Verougstraete, Professeur à l'UCL, celle-ci a d'emblée accepté d'en assurer la direction ; suivant avec une patience et un intérêt constants toutes les étapes de sa gestation, elle en relu chaque chapitre. Je lui adresse toute ma reconnaissance pour l'attention soutenue qu'elle a consacrée à ce travail ainsi que pour les conseils judicieux et les encouragements qu'elle m'a prodigués au cours de son élaboration.

J'adresse également mes remerciements aux autorités de l'UCL qui ont accepté de chapeauter cette thèse, ainsi qu'aux membres du Jury, les professeurs Léo De Ren, Marie-Cécile Bruwier, Marie-Emilie Ricker et Gérard de Wallens, auxquels revient la lourde charge de la lire et de la sanctionner.

Au cours de mes recherches, de nombreux collègues, conservateurs et collectionneurs, devenus pour la plupart des amis, m'ont apporté une aide ou un soutien parfois considérables. J'exprime un sentiment de grande gratitude envers :

Madame Jeannine Baldewijns, Conservateur du Musée de la Byloke, Gand ;
 Madame Françoise Baligand, Conservateur du Musée de la Chartreuse, Douai ;
 Madame Sarah Benrubi, restauratrice de verres, Stagiaire à l'IRPA, Bruxelles ;
 Baronne et feu le baron Guy de Bonhome, Mozet ;
 Madame Agnès Bos, Conservateur au Musée National de la Renaissance, Ecouen ;
 Madame Caroline Bouly, Régisseur du Musée de la Chartreuse, Douai ;
 Monsieur Nicolas Cauwe, Chef de travaux aux MRAH ;
 Madame Jacqueline Cession-Loupe, Conservateur au Musée Royal de Mariemont ;
 Madame Virginie Coemans, Archiviste aux Archives de la Ville de Bruxelles ;
 Monsieur Simon Cottle, Expert auprès de Sotheby's Londres ;
 Monsieur Manuel Couvreur, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles ;
 Monsieur Thierry Crépin-Leblond, Directeur du Musée National de la Renaissance, Ecouen ;
 Madame Claire Dumortier, Chef de section aux MRAH ;
 Madame Antoinette Fay-Hallé, Directeur du Musée National de Céramique, Sèvres ;
 Madame Chantal Fontaine-Hodiamont, Chef de travaux à l'IRPA, Bruxelles ;
 Madame Jeannine Geyssant, Inspecteur général honoraire de l'Enseignement, Paris ;
 Madame Jacqueline Guisset, Professeur à l'ENSAV-La Cambre ;
 Monsieur Jean Houssiau, Archiviste aux Archives de la Ville de Bruxelles ;
 Madame W.E.S.L. Keyser-Schuurman, Archiviste aux Rijksarchief in Limburg à Maastricht ;
 Monsieur Daniel Lievois, Historien de Gand ;
 Monsieur Rudy Malfaison, Ternat ;
 Madame Rina Margos, Conservatrice du Musée du Verre à Charleroi ;
 Monsieur Michel Mariën, Dr en Histoire de l'Art et Archéologie, Bruxelles ;
 Madame Eva Meesdom, Responsable des réserves au Musée du Vleeshuis, Anvers ;
 Monsieur Raymond Mommaerts, Photographe aux MRAH ;

Monsieur Jean-Luc Olivié, Conservateur au Musée des Arts Décoratifs, Paris ;
Monsieur Jean-Paul Philippart, Conservateur au Musée du Verre, Liège ;
Madame Anne Pluymaekers, Conservatrice adjointe, Musée du Verre à Charleroi ;
Monsieur Jan Reymaekers, Historien de l'alimentation ;
Monsieur John Smith, Directeur de Mallet Antiques, Londres ;
Monsieur Peter Te Poel, Conservateur au Bonnefantenmuseum à Maastricht ;
Monsieur Jacques Toussaint, Directeur des Musées provinciaux de Namur ;
Comtesse et Comte Robert d'Ursel, Administrateurs de la Fondation van der Burch, Château-
fort d'Ecaussinnes-Lalaing ;
Monsieur Constant Vecht, Antiquaire, Amsterdam ;
Madame Martine Vilquin-Van Straeten, Professeur à l'IRHAA ;
Madame Gisèle Van Beveren, Attachée aux MRAH ;
Monsieur Willy Van den Bossche, Ingénieur conseil en verrerie, Schoten ;
Madame Nadia Van Gampelaere, Attachée au Musée Gruuthuse, Bruges ;
Monsieur Francis Van Noten, Conservateur en chef honoraire des MRAH ;
Monsieur Marc-Henri Williot-Parmentier, Photographe aux MRAH.

Première partie

*Le verre gravé
de la Renaissance
à la Révolution Industrielle*

I.A

Le contexte européen

I.A. Le contexte européen

I.A.1. Composition du verre

Le propos n'est pas de s'appesantir sur l'histoire générale ni sur une évolution technologique approfondie du matériau vitreux. Cependant, au cours des temps, les diverses qualités liées à sa composition chimique ont sensiblement affecté le résultat de l'intervention artistique pratiquée sur le verre ; c'est pourquoi ces notions ne peuvent être complètement éludées. Tendresse ou dureté, résistance ou élasticité, transparence ou coloration du matériau, finesse ou épaisseur des parois sont des facteurs tributaires de la chimie ; ce sont également eux qui déterminent l'outil, la force, l'énergie indispensables à la mise en œuvre d'une gravure sur verre ; leur influence sera maintes fois abordée au cours de cette étude.

Il n'est nullement question de reprendre ici le contenu des innombrables manuels de technologie du verre écrits à la suite du moine Théophile¹. Au cours des Temps modernes, les fours anciens ont été savamment décrits par Agricola². Ensuite, alchimistes, techniciens et véritables scientifiques ont consigné leur savoir dans des *recettiers* ciblant avant tout l'imitation des pierres précieuses par la coloration ; les principaux auteurs de cette époque ont pour nom Neri, Merret ou Kunckel³. L'intérêt encyclopédique de l'âge des Lumières s'est évidemment penché sur la verrerie comme sur les autres métiers⁴ ; verres plats, miroirs et bouteilles rejoignent la gobeletterie dans les ouvrages du XVIII^e siècle, tandis que les débuts de l'ère industrielle ont engendré nombre de précis relatifs aux nouvelles méthodes de production⁵. Des manuels techniques à l'usage de l'industrie, ou même des cours de verrerie, dont le caractère scientifique dépasse les buts de l'histoire de l'art, ont aussi été publiés en grand nombre au cours du XX^e siècle⁶.

Les analyses entreprises depuis les années 1950 sur des échantillons de verres anciens apportent par ailleurs aujourd'hui un complément non négligeable à la connaissance des écrits du passé. On se limitera donc ici à rappeler quelques données de base utiles aux propos qui vont suivre.

Fortuitement découvert à une époque où la métallurgie connaissait elle-aussi ses premiers balbutiements, le matériau vitreux, considéré comme le premier produit chimique, est un silicate résultant de la fusion de trois éléments fondamentaux⁷ : un vitrifiant, un fondant et un durcissant, dont la nature et les proportions ont varié en fonction des aires géographiques et

¹ Vers 1100 (voir bibliographie).

² AGRICOLA, Livre XII, 1556.

³ NERI, 1612 ; MERRET, 1662 ; KUNCKEL, 1679 ; une première traduction en français serait due à HAUDIQUER de BLANCOURT en 1696 ; la publication à Paris, en 1752 est attribuée au baron d'Holbach.

⁴ DIDEROT & D'ALEMBERT, 1777 ; BOSCH D'ANTIC, 1780 ; LOYSEL, 1799-1800.

⁵ BASTENAIRE-DAUDENAERT, 1825 ; JULIA DE FONTENELLE, 1829 et 1854, etc.

⁶ DAMOUR, 1951 ; PIGANOL, 1965 et 1966 ; DUVAL, 1974, etc.

⁷ Il apparaît d'abord sous forme de céramique vitrifiée en Syrie au IV^e millénaire et ensuite en Egypte. Les premiers objets de verre véritable ont été trouvés en Mésopotamie et datent du XVI^e siècle av. J.C. ; ils deviennent fréquents à partir de la XVIII^e Dynastie égyptienne dans les tombes de Tell el Amarna.

des époques⁸. A ces trois constituants principaux s'ajoutent des composants annexes : colorants, décolorants, fluidifiants, clarifiants, etc.

Le constituant principal, ou vitrifiant, est la silice (ou oxyde de silicium SiO_2) dont les proportions peuvent varier d'environ 50 à 75 %. Sous forme de sable, elle a l'avantage d'être dans un état pulvérulent qui facilite la fusion. Le sable contient en outre naturellement, dans les résidus de coquillages, la part de chaux indispensable au durcissement ; mais il comporte aussi des impuretés à éliminer, dont des sels métalliques qui ont un pouvoir colorant. Les verriers ont donc de tout temps recherché les sables les plus fins, les plus purs et les plus blancs.

L'usage d'une silice pure, obtenue par le concassage ou la calcination de quartz ou de silex donnait un verre considéré comme parfaitement limpide, réservé aux produits de luxe.

L'introduction d'un fondant permet d'abaisser le point de fusion de la silice d'environ 1800 à 1350-1400° ; la soude (ou oxyde de sodium Na_2O), la potasse (ou oxyde de potassium K_2O), ou ces deux alcalis réunis, entrant en part de 25 à 50 %, ont cet office.

La soude native ou natron, seule utilisée dans l'Antiquité, est remplacée au Moyen âge, dans les zones côtières méditerranéennes par le produit du lessivage des cendres d'une algue marine : généralement la salicorne, appelée *kali* ou *rochetta* lorsqu'elle est importée du Levant ou *barilla* lorsqu'elle vient des côtes orientales d'Espagne.

Dans les zones continentales du nord des Alpes, la potasse est obtenue par le lessivage de cendres de fougères, de feuilles, ou de bois, comme le hêtre, le chêne ou les résineux.

Le durcissant, chaux ou certains oxydes métalliques, empêche la dévitrification. Préjudiciable à une bonne conservation du produit, la carence en durcissant est reconnaissable dans la maladie qui affecte certains verres sous le nom de *crizzling*.

Une présence de 6 à 12 % de chaux (ou oxyde de calcium CaO) est requise pour la solidification des verres normaux. Bien que naturellement contenue en faible proportion dans le sable, la soude et la potasse, elle a tendance à disparaître au cours de l'épuration du mélange et doit alors être ajoutée.

Dans le cristal, la chaux est remplacée par une quantité plus ou moins importante d'oxyde de plomb (ou minium PbO) ; celle-ci peut dépasser les 50 % pour les imitations de pierres précieuses.

I.A.2. Genèse d'un art

Intimement liée à l'histoire de son support, la gravure sur verre est pratiquée depuis la plus haute antiquité : dès la XVIII^e dynastie égyptienne, des objets en verre de couleur, visant à imiter les pierres précieuses, ont été gravés en intaille, à la pointe ou au foret, à l'instar des gemmes⁹.

⁸ Selon BOSCH D'ANTIC, cité par PIGANOL, 1965, p. 71 : *Il n'y a rien de moins uniforme, dans les auteurs et dans les verreries, que la composition du verre. Chaque maître fondeur a ses doses et sa recette. Dans les verreries de Bayel en Champagne, et du Nouvion en Thiérache, on met parties égales de sable et de potasse ; dans celles d'Etambac dans les Vosges, parties égales de sable, de chaux et de potasse. D'où peut venir une telle différence ?*

⁹ CHARLESTON, 1964, p. 83-84.

La fin de l'époque hellénistique pousse à son paroxysme l'art de la gravure en relief, dérivée de la glyptique des camées, avec des œuvres de verre multicouche dont la plus célèbre, le fameux *Vase Portland* (pl. 186a-b), est contemporain de l'apparition de la canne à souffler le verre. Cette invention est à l'origine de l'efflorescence verrière du monde romain. Les qualités intrinsèques du matériau vitreux : malléabilité offrant des possibilités infinies de mise en forme (particulièrement les formes creuses) et de décor à chaud ; finesse et légèreté, dureté, inaltérabilité (relative), transparence ou coloration, sont exploitées au maximum grâce à l'usage de la canne. A cette époque déjà, on modifie à froid l'aspect doux et arrondi des récipients soufflés en affectant leur surface de facettes géométriques aux arêtes nettes (pl. 186c), obtenues au moyen d'une meule rotative entraînée par un archet¹⁰. Un outillage semblable, équipé de molettes plus ou moins fines ou rondes, est utilisé pour creuser dans l'épaisseur de la paroi des motifs figuratifs préalablement tracés à l'aide d'une pointe métallique ou d'un éclat de pierre dure (pl. 186d), ces derniers servant encore à en souligner les détails (pl. 186f). L'art de la gravure en creux atteint ainsi ses premières lettres de noblesse dès le II^e siècle de notre ère pour s'éteindre avec l'Empire romain d'occident.

La survie des traditions techniques de la taille et de la gravure dans le monde oriental durant le Moyen âge est cependant attestée par les *verres de Sainte Hedwige*, ces gobelets d'origine byzantine, gravés en réserve de lions, de griffons et d'aigles stylisés, utilisés comme reliquaires dans les églises d'Europe centrale aux XII^e et XIII^e siècles.

Le renouveau de la gravure sur verre dans le courant du XVI^e siècle est lié à différents facteurs propres à la Renaissance, parmi lesquels le milieu des cours princières est retenu comme majeur. Dans le mouvement général de retour à l'antique, le prince devient collectionneur de camées et d'objets de pierre dure savamment montés. Parmi ces bijoux dont s'enorgueillissaient déjà les trésors d'églises et d'abbayes du Moyen âge, le cristal de roche, par les qualités symboliques liées à sa limpidité, était le matériau de prédilection.

Admis dans les cours italiennes, les tailleurs et graveurs de gemmes y développent une école de glyptique qui atteint son sommet dans les ateliers milanais des Fontana, des Saracchi et des Miseroni¹¹. Ces familles essaimeront à la fin du XVI^e siècle chez les ducs de Toscane, à la cour de Philippe II à Madrid, auprès de Rodolphe II à Prague ou encore de Guillaume V à Munich... En attaquant le précieux cristal à la roue, le graveur produit un élégant contraste : des motifs d'un blanc velouté se dessinent sur la transparence polie de l'ensemble, en soulignant les formes et créant des jeux optiques (pl. 204).

Le *cristallo* vénitien

La recherche d'un matériau de substitution, moins rare et moins coûteux, mais présentant les qualités du cristal de roche, exigeait des connaissances techniques liées elles aussi à la Renaissance. La découverte, attribuée à Angelo Barovier, de la recette du verre sodique clair, appelé *cristallo*, à la fin du XV^e siècle à Murano, est en ce sens déterminante. L'utilisation d'une silice pure, obtenue par le concassage de galets du Tessin, et d'une soude naturellement mêlée d'une faible quantité de chaux, résultant du lessivage des cendres d'algues du Levant, en constitue l'essentiel du secret¹².

¹⁰ CHARLESTON, 1964, p. 86-88, fig. 3.

¹¹ DISTELBERGER, 1975, 1978, 1979.

¹² WHITEHOUSE, 2002, p. 17.

Le cristal de Bohême

De nouveaux perfectionnements seront ensuite apportés par les recherches visant à durcir le verre potassique. Elles aboutiront vers 1670-80 à la production du *cristal de Bohême* dont la limpidité et l'éclat sont dus à la pureté de la silice extraite du quartz, et la dureté à l'adjonction d'une part plus importante de chaux. Louis Le Vasseur d'Ossimont, directeur des fours des comtes de Buquoy à Nové Hradý (Gratzen)¹³, et Michaël Müller, maître de la verrerie de Helmbach près de Vimperk (Winterberg), tous deux dans le sud de la Bohême, sont les principaux contributeurs de cette découverte qui donnera naissance à la plus formidable école de gravure sur verre¹⁴.

Le cristal au plomb

Parallèlement, les expériences d'abaissement du point de fusion par l'introduction d'oxyde de plomb, menées à Londres par George Ravenscroft, conduiront ce dernier à l'obtention, après 1675, d'un verre limpide, éclatant, résistant et sonore, dont les noms *lead glass* ou *flint glass* indiquent non seulement le contenu en plomb mais également l'usage d'une silice pure obtenue par calcination du silex¹⁵. Cette qualité de verre, dont la recette a ensuite encore été perfectionnée, répond à l'appellation actuelle de *cristal*¹⁶.

Le verre sodique vénitien, d'une extrême malléabilité grâce à son lent processus de durcissement, se prête particulièrement au travail à chaud, à la canne et à la pince, au soufflage au moule et à l'effilement. Souvent extraordinairement mince et léger, il n'est pas assez résistant pour supporter la gravure rotative ; une attaque légère à la pointe lui est par contre mieux adaptée. Les chefs-d'œuvre tracés à la pointe de diamant ont par conséquent pour support le verre de Venise ou à *la façon de Venise* et parfois le verre potassique vert de tradition nordique.

D'une texture proche du cristal de roche, les verres durs de Bohême et assimilés, ont permis à la taille et à la gravure à la roue de déployer toute leur virtuosité sur des récipients aux formes plus massives et aux parois plus épaisses.

Le cristal au plomb, lourdement mis en forme à ses débuts mais rapidement affiné, reçoit quant à lui, grâce à son élasticité, avec un égal bonheur la taille et la gravure rotative ainsi que le décor pointillé au diamant.

Taille et gravure

Le verre, soufflé comme un ballon, a naturellement des formes douces et arrondies, une surface claire et luisante.

¹³ Charles Bonaventure de Buquoy, originaire de l'Artois et militaire au service des Habsbourg, put occuper une seigneurie confisquée à la noblesse protestante de Bohême suite à la Guerre de Trente ans. Un autre artésien, Louis Le Vasseur d'Ossimont fut appelé vers 1670 à y diriger des verreries en y important certains procédés mis en œuvre dans les Pays-Bas et en France : DRAHOTOVÁ, 1981, p. 46-50

¹⁴ DRAHOTOVÁ, 1983, p. 102-103.

¹⁵ THORPE, 1935, p. 152-158.

¹⁶ Des normes européennes réservent depuis 1969 l'appellation *cristal* à un verre contenant de 24 à 34 % de plomb, et *cristallin* (au lieu de *demi-cristal*) à un verre contenant de 12 à 23 % de plomb : PHILIPPE, 1974, p. 16. Depuis l'élargissement de la CE à 25 états, la République Tchèque utilise la mention *cristal sans plomb* pour son verre de Bohême.

La taille, pratiquée sur de grandes meules verticales, entame la paroi en profondeur pour y déterminer facettes géométriques, côtes plates aux arêtes vives, nervures ou sillons rectilignes. Polie, elle capte la lumière, la fragmente, la diffuse en éclats et la magnifie à l'instar de pierres précieuses. La taille exige des objets aux parois assez épaisses et un verre assez dur pour supporter l'attaque mécanique. Mise au point à l'époque romaine, la technique de la taille se perpétue dans le monde byzantin au Moyen âge. Elle réapparaît en Bohême et en Allemagne à la fin du XVII^e siècle pour y devenir rapidement prédominante et constituer un des caractères principaux de la production verrière baroque d'Europe centrale. Pratiquée sur le cristal au plomb, la taille riche en deviendra presque le décor inhérent au XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle.

La gravure affecte uniquement la surface du verre, pour y dessiner un décor, un motif figuratif ou une inscription ; elle joue des contrastes de l'opaque sur le fond transparent, du mat sur le luisant, parfois avec toutes les nuances de satiné ou de demi poli. Selon les époques, les qualités de verre, et les progrès technologiques, la gravure a pu être réalisée à la pointe de diamant, à la roue, à l'acide fluorhydrique ou au jet de sable sous pression. Ces deux dernières méthodes, nées de l'industrialisation du XIX^e siècle et négligeant la touche artistique au profit de la reproduction en série, ne seront pas abordées dans cette étude. Les techniques de gravure à la pointe de diamant et à la roue sont développées dans les chapitres particuliers qui leur sont consacrés.

I.A.3. Gravure à la pointe de diamant

Origine

Toute pierre plus dure que le verre a la faculté de le rayer : silex, corindon, quartz, émeraude ou diamant peuvent donc être utilisés pour graver le verre ; la trace la plus fine étant déterminée par la pierre la plus dure¹⁷. Le quartz ou le corindon laissent donc sur le verre une trace plus profonde, plus large et plus grossière que l'émeraude ou le diamant¹⁸.

Bien que son existence soit attestée dès l'Antiquité, la gravure sur verre n'est que peu mentionnée dans les textes anciens : Pline indique que le verre est ciselé à la manière de l'argent¹⁹ tandis qu'Héraclius précise qu'il est gravé avec une émeraude. En 1562, Mathesius signale que l'on grave, avec un diamant, sur les beaux verres de Venise, toutes sortes de feuillages et de belles rayures²⁰. Il semble que l'exploitation artistique du diamant ait été consécutive aux débuts de son utilisation pour la découpe du verre ; celle-ci n'étant apparue qu'après la découverte de la taille à facettes de cette pierre, par Louis de Besquen à Bruges au XV^e siècle²¹.

Depuis le Moyen âge, comme toutes les autres marchandises importées d'Orient, le diamant extrait du sous-continent indien, transitait par le port de Venise avant d'être redistribué dans les autres régions d'Europe. Anvers, dès la fin du XV^e siècle, et Amsterdam, suite à la

¹⁷ Echelle de dureté établie par MOHS en 1832 : diamant = 10, corindon = 9, topaze = 8, quartz = 7, orthose = 6, apatite = 5, fluorite = 4, calcite = 3, gypse = 2, talc = 1.

¹⁸ PELLLOT, 1930, p. 302.

¹⁹ *Aliud [vitrum] argenti modo coelatur*, Histoire naturelle, XXXVI, 66.

²⁰ Cités par PELLLOT, 1930, p. 302.

²¹ PELLLOT, 1930, p. 304.

fermeture de l'embouchure de l'Escaut en 1585, deviennent les capitales du travail et du commerce du diamant. Cela n'est pas sans incidence sur le développement de la gravure à la pointe qui, après être apparue à Venise, connaîtra sa plus belle floraison en Hollande durant tout le XVII^e siècle²².

Technique

Ancrée dans le Siècle d'Or hollandais, la tradition de la gravure au diamant est toujours demeurée bien vivace dans ce pays. Les deux techniques, linéaire et pointillée, sont aujourd'hui entretenues au sein de cercles d'artistes amateurs, établis aux Pays-Bas, comme en Angleterre où la mode est apparue dans le courant du XX^e siècle. Au traditionnel éclat de diamant, certains graveurs contemporains préfèrent néanmoins la pointe d'acier au tungstène dont l'attaque est plus douce. Ne requérant aucun local particulier, n'exigeant qu'un outillage réduit, se pratiquant aussi bien sur verre plat que creux, la gravure au diamant se présente comme un art individuel qui peut aussi constituer un agréable passe-temps exercé en société²³.

L'outil principal présente plusieurs variantes (pl. 187a), la plus simple consistant en un éclat de diamant fiché à l'extrémité d'un bâtonnet de bois. La taille de cette pierre, facettée suivant diverses inclinaisons, présente différents angles tranchants qui sont choisis en fonction du travail à réaliser : écriture, dessin au trait ou au pointillé. Le manche de bois, plus volumineux que l'éclat tranchant, empêche cependant de suivre le dessin en cours de tracé et cet handicap ne peut être surmonté à cause de la nécessité de tenir le stylet verticalement et non en oblique comme un porte-plume. Un instrument plus perfectionné mais plus fragile est composé d'un morceau de diamant allongé comme une mine, présentant également plusieurs angles de taille, et disposé dans un tube. Grâce à la longueur de la mine, la distance séparant la pointe agissante de l'extrémité du manchon permet une observation plus précise du tracé. Un tube muni d'une mine de diamant taillable en pointe plus ou moins acérée peut également être utilisé.

La création d'une œuvre cohérente exige que le décor soit assorti à la forme de son support et vice-versa (pl. 187e) : une fleur ou un personnage unique s'adapteront bien à une surface étroite ou bombée tandis qu'une longue scène à plusieurs acteurs se déroulera plutôt sur une large coupe cylindrique. Il faut aussi tenir compte, dès la création du décor, des déformations entraînées par le rétrécissement du bas de la coupe.

Le modèle du décor, d'abord dessiné au crayon blanc sur du papier noir, sera ensuite reproduit à la surface externe du verre (pl. 187b-d). L'y calquer d'après un dessin sur papier fixé à l'intérieur du verre est vivement déconseillé en raison de la réfraction engendrée par l'épaisseur de la paroi et des distorsions générées par la perspective.

Le transfert sur l'objet à décorer peut s'exécuter de différentes manières, la plus simple étant de recopier le dessin à la surface du verre à l'aide d'un crayon de cire blanc à pointe fine (pl. 187f). L'utilisation d'un pinceau extrêmement mince à extrémité *un poil*, trempé dans la gouache blanche donne cependant un tracé plus modulé ; elle permet au besoin de gratter très légèrement un trait fautif ou trop épais. Le procédé inverse consiste à badigeonner toute la surface d'une peinture blanche uniforme et à reproduire le dessin en noir à la mine de plomb ; les erreurs peuvent dans ce cas être gommées. La peinture blanche, qui doit être éliminée aussitôt que le contour a été tracé au diamant, pourra néanmoins gêner l'exécution de ce

²² RITSEMA van ECK, 1995, p. 12-13.

²³ Toutes les informations relatives à la technique de gravure au diamant sont extraites de NORMAN, 1972, p. 49-92.

dernier. Une dernière méthode consiste à dessiner le contour du modèle sur du papier de transfert et à le perforer avec une aiguille ; après avoir appliqué soigneusement ce poncif à la surface du verre, le dessin est enduit au pinceau de peinture blanche mêlée de gomme arabique. Il apparaît alors en pointillé sur le verre lorsque le papier est enlevé après séchage.

L'exécution de la gravure proprement dite peut alors commencer par le tracé du contour, après avoir disposé une pièce de velours noir à l'intérieur ou sous l'objet afin de renforcer le contraste du dessin tout en éliminant les reflets du verre (pl. 188a-b). Avant de commencer, le graveur peut choisir la pointe appropriée de l'éclat de diamant en exerçant son trait sur un échantillon de verre.

Avec une pointe extrêmement fine, le contour est alors très légèrement tracé au trait, ou au pointillé, en fonction de la technique adoptée. Lorsque le contour est gravé, toutes les marques du transfert préparatoire doivent être éliminées de façon à laisser libre cours au rendu du détail et de l'ombrage (pl. 188c). Ceux-ci peuvent être préalablement mis en place à l'intérieur du contour avec un crayon de cire. L'art de la gravure linéaire repose alors sur la souplesse et la variété de force appliquée au trait et sur la longueur ou l'espacement des lignes de remplissage.

La méthode du pointillé consiste en un piquage de la surface au moyen de nombreux petits chocs frappés avec une pointe très fine. L'éclaircissement d'une zone s'obtenant par un rapprochement des points ou par l'accentuation de ceux-ci, cette technique exige un grand contrôle de la pression de la main. Le dessin peut également être pratiqué en négatif, en laissant le sujet se projeter en silhouette sur un fond entièrement pointillé.

La réalisation d'inscriptions calligraphiques achève l'œuvre par une indication personnelle ou une date. Celle-ci exige une grande maîtrise de la main mais aussi une préparation scrupuleuse de la surface qui doit être mathématiquement partagée à cet effet.

La finesse de la gravure au diamant, associée à la fragilité de son support, est probablement à l'origine de la véritable fascination exercée par cet art sur le public des collectionneurs. Issus des grandes collections du XIX^e siècle, certains chefs d'œuvre gravés à la pointe sont entrés très précocement dans les musées et ont été très tôt l'objet d'études à caractère monographique. Robert Schmidt pour l'Allemagne²⁴, Wilfred Buckley pour l'Angleterre²⁵, et Marianne Pelliott pour la France²⁶, ont ainsi jeté les bases de la connaissance du verre gravé au diamant. Etant donné le caractère presque national de cet art dans les actuels Pays-Bas, ce sont nécessairement les auteurs hollandais qui lui ont consacré le plus de pages, notamment Ferrand Hudig et, plus récemment, Pieter Ritsema van Eck²⁷.

Diffusion

Avant d'aborder l'art de la gravure au diamant dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, pour en situer l'importance au regard des autres écoles, il convient d'effectuer un survol diachronique et synchronique de ses ramifications dans les différentes régions d'Europe où il s'est manifesté. Depuis les publications de Schmidt, avant la Première Guerre mondiale, aucune synthèse relative à la gravure au diamant n'a été entreprise. Le présent travail repose donc sur une compilation des dernières publications relatives au sujet.

²⁴ SCHMIDT, 1911.

²⁵ BUCKLEY, 1929, 1930, 1931, 1935.

²⁶ PELLIOT, 1930.

²⁷ HUDIG, 1926 ; RITSEMA van ECK, 1995.

Ce tour d'horizon fait d'abord apparaître d'énormes disparités dans le statut des artistes et des œuvres ; il permet aussi de considérer certaines constances stylistiques véhiculées aux quatre coins de l'Europe.

Les œuvres antérieures à 1600 se divisent en deux catégories : les services de cour et les pièces commémoratives. Connus seulement en Italie et au Tyrol, les premiers se caractérisent par leur maniérisme et le soin apporté à leur réalisation. Selon certains auteurs, les services italiens pourraient être assimilés à l'œuvre de Vincenzo di Angelo dal Gallo, seul détenteur d'un privilège en la matière à Venise ; pour d'autres, ils pourraient avoir été gravés dans des ateliers d'orfèvrerie milanais ou florentins. Les verreries princières du Tyrol étaient, quant à elles, pourvues d'ateliers de décoration réunissant peintres, graveurs et doreurs. Très particuliers parmi ces œuvres précoces sont les verres généralement attribués à Londres et vraisemblablement décorés par le graveur sur métaux d'origine française Antoine de Lysle. Les pièces commémoratives sont marquées par une mise en page allégée et une plus grande souplesse du rendu. Divergents dans leurs objectifs, ces deux types de décor sont cependant réunis par un style commun, fin, léger, aéré, dans lequel se retrouvent très certainement les échos des techniques du dessin et de la gravure sur métaux.

Atteignant sa maturité dans les Pays-Bas septentrionaux durant la première moitié du XVII^e siècle, la gravure sur verre y prend un caractère naturaliste, marqué notamment par la reproduction d'estampes. Le décor y gagne en qualité de mise en page tout en restant fidèle à la légèreté linéaire des premières années mais en enrichissant un répertoire graphique, apte dès lors à reproduire l'effet de matières très diverses. Ces œuvres très subtiles sont pourtant le fait d'artistes amateurs, dames de la haute société ou maîtres d'école.

Cherchant sans doute à concurrencer la gravure à la roue qui se développe à partir des années 1650, les graveurs à la pointe vont alors chercher à opacifier de larges champs et à jouer sur de fortes oppositions de mat et de brillant, d'ombre et de lumière. Cette volonté d'opacification impose au trait de se rapprocher, de se superposer parfois nerveusement, conférant au dessin une spontanéité nouvelle.

Cette technique ne convient guère au cristal devenu omniprésent au XVIII^e siècle. La gravure au pointillé qui apparaît alors y est par contre parfaitement adaptée ; elle est due à de véritables artistes professionnels : Aert Schouman, par exemple, est aussi connu comme peintre que comme graveur. Quelques personnalités s'appliqueront néanmoins à perpétuer la gravure au trait ; le style rocaille du milieu du siècle les orientera alors vers une légèreté reconquise.

Les témoignages de la gravure au diamant connus en France, en Angleterre et en Allemagne dans le courant des XVII^e et XVIII^e siècles apparaissent comme des échos du modèle hollandais et il n'est pas exclu qu'ils soient le fait d'artistes expatriés des Pays-Bas septentrionaux.

Venise et l'Italie

Selon la tradition, la gravure à la pointe de diamant aurait été utilisée à Murano dès 1534 par Vincenzo di Angelo dal Gallo pour décorer des encadrements de miroirs. Celui-ci reçut en

outre, en 1549, un privilège du Conseil de Venise pour la décoration gravée de verres soufflés, bien que, vraisemblablement, d'autres artistes la pratiquaient déjà²⁸.

De somptueux ensembles de vaisselle commandés au milieu du XVI^e siècle à destination de cours princières ou papales²⁹ s'enrichissent alors d'un assemblage d'ornements gravés qui répondent aux schémas caractéristiques de la Renaissance : feuillages en arabesques, figures grotesques telles que dragons, chimères et dauphins, cornes d'abondance, palmettes ou oves, alternent avec des cercles concentriques d'or *aventuriné* (pl. 189a). Comme les inscriptions en belles capitales romaines qui les entourent dans certains cas, ces motifs sont remplis de lignes parallèles tracées avec précision à l'intérieur des contours, créant, à l'instar d'une dentelle, un contraste diaphane sur le fond uni. Ces chefs-d'œuvre, vraisemblablement soufflés à Murano, pourraient être mis en relation avec Vincenzo di Angelo dal Gallo à moins qu'ils n'aient été gravés dans un atelier florentin lié à la cour des Médicis, ou à Milan en raison de leur maniérisme³⁰.

Une moindre surcharge décorative apparaît cependant dans les pièces contemporaines dont la gravure est revendiquée par Venise³¹. Cet art de cour parfois appelé *style international*, n'a d'ailleurs pas bénéficié d'un énorme succès en Italie mais a connu des développements particulièrement raffinés au Tyrol³², ou encore à Londres³³.

Si l'on devait définir un style vénitien de gravure appliqué aux verres plus communément répandus de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, on pourrait le qualifier d'assez maladroit, égratignant irrégulièrement la matière d'une main mal maîtrisée, déterminant des contours anguleux et médiocrement remplis de traits relativement parallèles et espacés. Certains motifs utilisés de manière répétitive sur les verres conservés en Italie et généralement considérés comme originaires de Murano ont guidé l'attribution des pièces d'autres collections. Il s'agit principalement de tiges feuillues composées de traits parallèles plus ou moins continus, auxquelles s'attachent symétriquement des feuilles recourbées et arrondies (pl. 189b). Ces tiges constituent généralement le fil conducteur de l'ensemble du décor, disposées en guirlandes sinueuses sur l'aile des plateaux, en couronne sur le pied des calices ou verticalement, à la manière de plantes, sur les coupes. Dans les décors plus raffinés, les couples de feuilles alternent avec d'autres motifs : petites spirales, fleurettes stylisées ou poils recourbés. Les extrémités de ces tiges sont le plus souvent pourvues de fleurs épanouies ; précieusement dessinées, à cinq pétales pointus et étamines dans la gravure de qualité, mais le plus communément formées de grosses perles assemblées en rosettes. Une fleur figurée de profil, rappelant le lis, est également couramment illustrée. Dans les intervalles ménagés par ce motif conducteur sont disposés les éléments figuratifs du décor : agneau pascal, oiseaux ou fleurs. De grosses perles disposées dans le champ ou alignées le long du bord achèvent souvent ces compositions caractérisées par une certaine horreur du vide³⁴. L'option qui a longtemps prévalu d'attribuer un dessin de qualité secondaire aux officines provinciales ne peut plus être retenue aujourd'hui : il existait à Venise comme ailleurs de bons et de mauvais graveurs !

²⁸ GASPARETTO, 1958, p. 96 ; DORIGATO, 2002, p. 85.

²⁹ Notamment le service commandé par Pie IV (Jean-Ange de Medicis), pape de 1559 à 1566.

³⁰ BUCKLEY, 1929, pl. 14-21 ; HARDEN, e.a., 1968, n° 230 ; TAIT, 1979, n° 223-224 ; PHILIPPE, 1982, fig. 88 ; KLESSE & MAYR, 1987, p. 25-27.

³¹ Voir par exemple DORIGATO, 2002, p. 81-83.

³² TAIT, 1979, n° 229 note ; KLESSE & MAYR, 1987, p. 28-29 ; n° 35-37.

³³ BUCKLEY, 1929, p. 9-13 ; pl. 1-6 ; TAIT, 1979, p. 96, pl. 10, n° 228, pl. 11, n° 230, p. 130-134, n° 223-231.

³⁴ KLESSE & MAYR, 1987, p. 28 ; DORIGATO, 2002, p. 84, 85, 112.

Le Tyrol

Fondée en 1540 à l'initiative de l'archiduc Ferdinand II de Habsbourg, la manufacture princière d'Innsbruck devait rapidement suppléer la petite verrerie de Hall dans la production des verres à la vénitienne exclusivement destinés aux besoins de la cour. La gravure au diamant, associée à la dorure et à la peinture à froid, y aurait été pratiquée dès le milieu du XVI^e siècle mais est surtout connue de 1570 à 1591³⁵. Le maniérisme trouve ici une de ses expressions les plus abouties (pl. 190a). Dans un système décoratif qui réserve à la peinture l'essentiel de la représentation figurative, la gravure organise en piliers ou en cadres un assemblage d'éléments végétaux stylisés : feuilles d'acanthe enroulées en rinceaux, agencées en palmettes dans une réserve cordiforme, bordures de trèfles, chaînettes (pl. 190b). Ceux-ci sont dessinés avec un soin extrême, délimités par un trait de contour à la fois ferme et souple, et légèrement opacifiés au moyen d'un réseau parfaitement régulier de lignes verticales espacées donnant véritablement l'aspect d'une fine dentelle appliquée à la surface du verre³⁶. Un rare exemple d'illustration figurative, gravée à Hall vers 1580, représente un profil de guerrier casqué à l'antique (pl. 190c). Le trait de contour en est très assuré, de même que les détails comme l'œil ou la jugulaire ; le relief de la physionomie est obtenu par un jeu de longues hachures soulignant les parties éclairées du visage, tandis que les ombres sont laissées unies³⁷.

La mode du verre clair à *la façon de Venise* et du décor gravé a également atteint Vienne où une fournaise de courte durée est fondée en 1552³⁸. Le décor tracé au diamant connaîtra alors, jusque dans la première décennie du XVII^e siècle, des prolongements en Bohême et dans le sud de l'Allemagne, où il est pratiqué sur un verre potassique aussi clair que possible, et plus rarement sur un verre coloré³⁹. Si la représentation de l'aigle impériale allemande ou la figure de l'empereur entouré de ses princes électeurs dominant⁴⁰, de charmants décors fleuris existent aussi. Ici encore, l'illustration figurative des personnages est rendue de manière simple et efficace par un trait de contour ferme et délié à l'intérieur duquel l'ombrage est obtenu par un jeu de traits parallèles laissant unies les zones de relief éclairées. Les motifs purement décoratifs, hampes fleuries, frises de trèfles, chaînettes, ainsi que les grandes lettres capitales de la dédicace, sont par contre opacifiés au moyen de surfaces entièrement couvertes de rayures obliques. Le *wilkomm* des MRAH, offert à un certain Leonhardt Wagner en 1609, constitue un bel exemple de ce style (pl. 235bis a).

Londres et la Grande-Bretagne

Jean Carré, parti d'Anvers en 1567, est le fondateur de la première verrerie à la vénitienne de Londres. Il y est rejoint en 1570 par un maître vénitien ayant également exercé son art à Anvers, Jacopo Verzelini, qui prend sa succession en 1572 jusqu'à l'expiration de son monopole en 1595.

Longtemps assimilés à la production de Verzelini, une douzaine de calices et de coupes remarquablement ornés de sujets gravés au diamant apparaissaient jusqu'il y a peu être l'œuvre d'un artiste d'origine française : Antoine de Lysle, graveur sur étain et sur verre établi

³⁵ PAGE, e.a., 2004, p. 41, 45, 47.

³⁶ Von STRASSER, 2002, n° 4-5, 11, 13 ; PAGE, e.a., 2004, p. 68, 72, 79.

³⁷ PAGE, e.a., 2004, p. 48, fig. 17.

³⁸ BUCKLEY, 1929, n° I, pl. 26 ; PAGE, e.a., 2004, p. 30-31.

³⁹ Von STRASSER, 2002, n° 15-16.

⁴⁰ BUCKLEY, 1929, n° 14, 16-17 ; KLESSE & MAYR, 1987, p. 30-32, n° 38-39 ; von STRASSER, 2002, n° 14.

à Londres. Cette théorie semble aujourd'hui remise en question par les récentes recherches archéologiques menées en Angleterre.

Selon Hugh Willmott⁴¹, les quatre calices à grande coupe ovoïde montée sur un petit bulbe côtelé, portant par ailleurs des inscriptions en anglais, peuvent être fermement retenus comme fabriqués à Londres, eu égard aux parallèles fragmentaires, décorés ou non, trouvés en fouilles dans différents sites anglais de la Renaissance. Un cinquième exemplaire, pourvu d'un balustre soufflé au moule en mufle de lion se rattache à ce groupe, de même qu'un calice à balustre soufflé *en échelle* dont la coupe est décorée à l'or, et qui est le seul verre aujourd'hui indubitablement reconnu comme œuvre de l'association Verzelini – de Lysle⁴². Tous portent des dates de 1583 à 1586, dont la graphie du 1 en *I* et du 5 en *S* ou en *G* est fort particulière (pl. 191a). Construits en lignes incurvées et remplis de traits parallèles obliques, les chiffres et les lettres des dédicaces occupent une part importante du décor agencé en registres, en médaillons ou en métopes et composé d'arabesques, de fers de lance, de godrons et de chaînettes.

Deux autres calices, datés 1578 et 1581, ont une haute coupe peu évasée, montée sur un large bulbe côtelé et un pied surélevé. Leur décor en registres présente à la partie supérieure une scène de chasse avec des chiens poursuivant des cervidés et des licornes dans un paysage boisé. Sous cette scène se trouve un cartouche contenant un monogramme ou la date⁴³. Bien que l'un d'eux porte les armes d'Elisabeth I^{ère}, Willmott doute de leur origine anglaise, leur forme ne correspondant pas aux verres sans décor trouvés en fouilles. Remarquable d'originalité, le dessin des figures, dont le contour est uniquement constitué de lignes courbes, leur donne une apparence d'animaux dépourvus de squelette ; le remplissage de lignes parallèles verticales et obliques ne leur confère par ailleurs aucun effet de relief (pl. 191c). Le feuillage des arbres est reproduit par une masse arrondie de spirales tandis que les éléments paysagers sont évoqués par quelques masses arrondies parsemées de fleurs de lys.

Ce style est très semblable à celui de la tazza du musée d'Ecouen, elle aussi décorée d'une chasse au cerf et à la licorne ainsi que des trois lys de France, datée 1578, et depuis toujours revendiquée par les historiens français (pl. 193)⁴⁴. Avec son haut piédouche composite joint à la large coupe par le biais d'un bulbe côtelé, elle se rattache à une autre coupe largement évasée, datée 1580 et traditionnellement attribuée à Verzelini⁴⁵. Il apparaît aujourd'hui, à la lumière des fouilles récentes, que de telles formes sans décor se trouvent en nombre important dans le nord de la France et à Montbéliard mais, étant inconnues en Angleterre, pourraient être considérées comme d'origine française plutôt qu'anglaise.

Contrairement aux œuvres de la fin du XVI^e siècle, les témoignages de la gravure au diamant anglaise du XVII^e et du XVIII^e siècle n'ont suscité qu'un intérêt mineur ; ils ne peuvent néanmoins être considérés comme inexistant.

Un grand roemer en verre grisâtre et de forme inaccoutumée, traditionnellement attribué à la verrerie du duc de Buckingham, est d'ailleurs considéré comme une pièce majeure du British Museum (pl. 191b). Daté 1663, il est orné de quatre médaillons contenant des allégories des saisons sous forme de personnages en buste, dans lesquels on reconnaît des modèles italiens. Le procédé graphique, bien que souvent comparé aux gravures hollandaises contemporaines, est original dans le rendu des volumes et attribué à un graveur anglais inconnu. Les reliefs illuminés sont opacifiés par des lignes courbes très rapprochées qui se raréfient dans les zones

⁴¹ WILLMOTT, 2004, p. 278-285.

⁴² WILLMOTT, 2004, p. 283-285, fig. 13, 14, 15, p. 304-305, n° 5, p. 306-307, n° 6.

⁴³ WILLMOTT, 2004, p. 280-281, fig. 10-11.

⁴⁴ De ROCHEBRUNNE, 2004, p. 156, fig. 15 ; voir *infra*.

⁴⁵ WILLMOTT, 2004, p. 382, fig. 12.

d'ombre, pour laisser les contours en réserves cernées d'une ligne plus accentuée⁴⁶. Une telle qualité ne se retrouve pas dans les autres verres gravés en Angleterre à la même époque. En témoigne le bol attribué à Ravenscroft et décoré vers 1676 des armes de Buttler Buggin, conservé au Victoria & Albert Museum, dont le tracé est on ne peut plus naïf⁴⁷.

Pour le XVIII^e siècle, on ne peut négliger le verre à balustre de l'Ashmolean Museum d'Oxford, attribué à Bristol, dans les années 1710-1720 (pl. 192a). Sa coupe porte une illustration d'Adam et Eve, entourés d'animaux, maladroitement mise en page, mais dont le graphisme souligne la hiérarchie des acteurs⁴⁸. Citons enfin la série de verres dénommés *Amen Glasses*, probablement gravés en Ecosse, dans le courant Jacobite, vers 1742-50 (pl. 192b-c). Finement calligraphiés du monogramme *JR* couronné et d'une dédicace au duc Jacques VIII d'Ecosse⁴⁹, leur décor est constitué des vers du *God save the King* et ponctué par la formule *Amen*⁵⁰.

La France

La question de l'existence d'une gravure sur verre en France semble n'avoir jamais été réellement abordée ; quelques pièces portant d'indéniables marques d'appartenance indiquent cependant qu'une recherche en ce sens mériterait d'être effectuée.

A l'exception de la tazza du Musée d'Ecouen, aucun verre gravé du XVI^e siècle n'a été attribué à la France. Datée 1578, ornée d'une scène de chasse impliquant animaux réels et fantastiques dans un paysage arboré, des armes de France, d'un cœur percé de flèches et d'un monogramme longtemps assimilé à une personnalité poitevine⁵¹, elle a été rattachée par le style à l'œuvre d'Antoine de Lysle, graveur français établi à Londres (pl. 193a-b). A la lumière de fouilles récentes menées en Angleterre et en France, il semble maintenant que son attribution à une verrerie française soit plus acceptable en raison des parallèles trouvés dans le nord de la France mais inconnus en Angleterre⁵². Peut-être est-elle un témoignage de l'activité d'Antoine de Lysle, antérieure à son installation à Londres.

L'assiette au monogramme de Gaston d'Orléans, conservée au Musée de Corning, pose également problème. Décorée de cartouches contenant des emblèmes, de cornes d'abondance, de couronnes de feuilles et de fleurs ainsi que d'insectes au naturel, le brio de son exécution ne trouve aucun parallèle, si ce n'est chez de rares graveurs hollandais (pl. 194)⁵³. La méthode d'ombrage par un jeu de courbes de longueurs variables entrecroisées dans les zones sombres, usuelle chez les graveurs sur métaux ne se rencontre qu'exceptionnellement dans la gravure sur verre, étant donné les accrocs de matière qu'elle y provoquerait (pl. 195a). L'exil de Gaston d'Orléans à Bruxelles de 1632 à 1634⁵⁴ pourrait éventuellement suggérer une origine de la pièce et de son décor dans les Pays-Bas.

⁴⁶ HARDEN, e.a., 1968, n° 239 ; DAWSON, 1999, p. 4-5, fig. 4.

⁴⁷ HILDYARD, 1999, p. 13, fig. 6.

⁴⁸ NEWBY, 1999, p. 29, fig. 7.

⁴⁹ dit le *Old Pretender* ; proclamé Jacques III en Angleterre.

⁵⁰ SEDDON, 1995, p. 185-229.

⁵¹ Marthe Mansion de la Pommeraye, épouse de Gédéon Picard, médecin protestant de Foussay en Bas-Poitou. Une recherche en cours, de Thierry CREPIN-LEBLOND, directeur du Musée National de la Renaissance, tend aujourd'hui à revoir cette attribution.

⁵² De ROCHEBRUNNE, 2004, p.155-156, fig. 15.

⁵³ PAGE, e.a., 2004, p. 180-184, n° 10.

⁵⁴ HASQUIN, 2005, p. 33 et 48.

La collection des MRAH compte un calice gravé aux armes de Colbert (n° 61, pl. 66 et 195b). Outre le fait que cette gravure d'une grande finesse ne connaît que peu d'équivalents dans les Pays-Bas à la fin du XVII^e siècle, la morphologie de la pièce se distingue légèrement de la production des anciennes provinces belges et pourrait éventuellement en situer l'origine dans une verrerie française ayant employé des maîtres venus de Liège⁵⁵.

L'Espagne

Du XVI^e au XVIII^e siècle, le territoire de l'Espagne se voit divisé en quatre grandes zones verrières plus ou moins influencées par les modes vénitiennes. La Catalogne produit alors une variété de verre à la façon de Venise digne de cette appellation, même si ses caractères bien particuliers ne permettent que de rares confusions avec les produits de la Sérénissime. La Castille ainsi que la région de Valence et Majorque se réfèrent elles aussi, mais de façon moins nette, au modèle vénitien ; tandis que la verrerie d'Andalousie s'en démarque totalement pour se tourner vers des influences mauresques⁵⁶.

Alors qu'un riche décor émaillé se montre omniprésent dans le verre catalan, la gravure à la pointe de diamant n'y a été qu'exceptionnellement mise en pratique. L'une des seules pièces connues, le bocal dédié au prince Doria, révélé à l'exposition de Corning en 2004, s'avère jusqu'à présent unique par sa valeur commémorative. Piriforme de corps et monté sur un piédouche à gradins, reproduits dans le couvercle, il correspond à un type connu dans la verrerie vénitienne (pl. 196a) ; son décor y est par contre inédit. Divisé en quatre registres par des rangs de postes et de rinceaux, il présente la particularité d'être fortement personnalisé. Le registre principal montre sur deux faces les armes du prince Doria contenues dans des cartouches à cuirs enroulés, séparés par des navires de guerre et soulignés par les inscriptions « *PRINCIPE DORIA* » et « *REX MRS* » (pl. 196c) tandis que les frises inférieure et supérieure présentent quatre et huit portraits assez individualisés de guerriers (pl. 196d-e). Le pied porte en outre un fragment de l'*Ave Maria* et la signature « *IACOBVS BLANC DE VILASAR ME FECIT A 25 DE ABRIL 1586* » (pl. 196b). Le dessin extrêmement linéaire, comme le lettrage, ne comporte que quelques très légères hachures d'ombrages. Le motif décoratif de spirales se terminant en vessies de poisson qui constitue le fond d'un des registres semble être un écho de la céramique d'Iznik. Cette pièce célèbre très certainement la victoire de la Bataille de Lépante en 1571, lorsque les troupes génoises et maltaises étaient conduites par Giovanni Andrea Doria, lequel devint ensuite amiral général d'Espagne. Le graveur, Jacques Blanc, pourrait être apparenté à une famille d'orfèvres toulousains connue au XVI^e siècle⁵⁷.

L'Allemagne occidentale

Alors qu'en Allemagne centrale le décor à la pointe de diamant disparaît avec le début de la Guerre de Trente Ans, la technique connaît un discret renouveau à Nuremberg où elle ne sert qu'à accentuer les effets de la gravure à la roue. Durant le XVII^e siècle, la gravure à la pointe de diamant hollandaise impressionne quelques maîtres anonymes d'Allemagne occidentale qui s'en inspirent largement. Le seul nom connu est celui de Peter Wolff, établi à Cologne mais probablement originaire des Pays-Bas septentrionaux, qui a signé trois roemers datés de 1666, 1669 et 1677 (pl. 197a). Ceux-ci sont ornés des armes et de vues de Cologne et de Deutz,

⁵⁵ BERRYER, 1957, pl. XXVI b; LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 161, pl. 13, b.

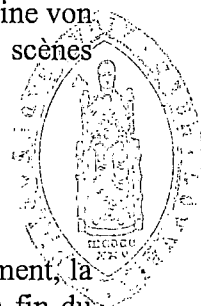
⁵⁶ DOMÉNECH, 2004, p. 85-113.

⁵⁷ PAGE, e.a., 2004, n° 10, p. 133-136.

un décor qui démontre l'habileté d'un artiste qui n'aurait rien à envier à ses confrères hollandais⁵⁸. Selon Brigitte Klesse, le calice à serpents de l'ancienne collection Wolf, gravé de l'aigle impériale, d'une dédicace à l'empereur Léopold I^{er}, et daté 1666, pourrait être attribué à Peter Wolff ou à son horizon⁵⁹. Le système graphique adopté sur ce verre, avec ses hachures nettes et régulièrement espacées, rappelle cependant plus la gravure des années 1600 de Bohême ou d'Allemagne du sud que les roemers signés de Wolff, où s'affirme une alternance très marquée de surfaces entièrement opacifiées et de zones unies, semblable à certaines gravures contemporaines des Pays-Bas.

Pour le moins étonnante est l'attribution aux Pays-Bas méridionaux de quelques verres gravés dont les armoiries comme les inscriptions indiquent la relation avec l'Allemagne ; ainsi en est-il de calices à serpents conservés au Musée de Corning (n° 44, pl. 47b)⁶⁰ et dans la collection von Strasser⁶¹.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le chanoine Werther, à Cologne, et le chanoine von dem Busch, à Hildesheim, illustrent sur des verres à serpents du XVII^e, des scènes allégoriques dans le style rocaille (pl. 197b)⁶².



Les Pays-Bas septentrionaux

Alors qu'en Italie et au Tyrol, où elle était née et avait connu son premier épanouissement, la mode de la gravure au diamant décline fortement ou disparaît complètement avec la fin du XVI^e siècle, c'est à cette époque qu'elle prend dans les anciens Pays-Bas un essor qui la mènera au niveau du grand art durant tout le Siècle d'Or hollandais⁶³. Bien qu'ayant pour la plupart signé leurs œuvres, les graveurs sur verre hollandais n'étaient pas des artistes professionnels mais des maîtres d'école, des commerçants ou des notables, membres de chambres de rhétorique ou de sociétés dilettantes, se réunissant le soir pour exercer leur passe-temps. Il est aussi remarquable que parmi ceux-ci, les dames n'étaient pas rares et certes pas les moins talentueuses.

Dans les deux dernières décennies du XVI^e siècle, on perçoit une interprétation provinciale du *style international* développé à Londres et Innsbruck, avec des espaces largement ouverts, la stylisation des motifs Renaissance et le dessin un peu gauche des lettres capitales remplies de traits obliques parallèles et espacés (pl. 198a). L'exemple le plus ancien de cette manière est le gobelet du Musée de Liège, daté de 1581 (n° 7, pl. 6)⁶⁴.

Le tournant du siècle est caractérisé par quelques pièces ornées de motifs au dessin extrêmement précis, remplis de lignes parallèles nettes et rapprochées, d'une remarquable qualité artistique. Par les sujets abordés, en étroite relation avec l'histoire de la famille d'Orange ou la religion réformée, aucune hésitation n'est permise quant à leur origine (pl. 198b). Le gobelet antipapiste conservé au Rijksmuseum constitue sans aucun doute le chef-d'œuvre de cette période (pl. 198c)⁶⁵.

⁵⁸ SCHMIDT, 1912, p. 220-221, fig. 120.

⁵⁹ KLESSE & MAYR, 1987, n° 40, p. 32.

⁶⁰ LIEFKES, 2004, p. 238, fig. 9.

⁶¹ Von STRASSER, 2002, n° 23.

⁶² SCHMIDT, 1912, p. 222, fig. 121; THEUERKAUFF-LIEDERWALD, 1994, n° 331; von STRASSER, 2002, n° 24.

⁶³ HUDIG, 1926, p. 3-13 ; RITSEMA van ECK, 1995, p.14-15.

⁶⁴ BUCKLEY, 1929, n° 6, pl. 7; PHILIPPE, 1982, n° 114.

⁶⁵ RITSEMA van ECK, 1995, n° 7.

Dans le premier quart du XVII^e siècle, les motifs purement décoratifs sont remplacés par des sujets plus réalistes. La première moitié du siècle est marquée par la production d'un certain nombre de verres à caractère politique nationaliste, surtout des roemers destinés à la promotion du stathouder, gravés dans un style plus libre, au dessin plus fluide (pl. 199a). Dans la collection des MRAH, ce genre est représenté par le grand berkemeier à l'effigie du prince Frédéric-Henri, daté de 1632, d'une surprenante variété graphique (pl. 57a).

L'art de la calligraphie sur verre est porté à un niveau de qualité exceptionnelle par des dames de la haute société hollandaise dans la première moitié du XVII^e siècle ; parmi celles-ci, Anna Roemers Visscher et sa sœur Maria Tesselschade se sont particulièrement distinguées en introduisant dans leurs décors fleurs et papillons au naturel puisés dans les albums contemporains de sciences naturelles (pl. 199b-c, 200). Le Rijksmuseum conserve quelques purs chefs-d'œuvre dus à leur main⁶⁶.

Le milieu du XVII^e siècle est marqué par un changement assez radical de style : le principe vénitien des traits parallèles plus ou moins rapprochés est remplacé par des jeux de lignes se superposant ou se croisant de manière parfois anarchique, allant jusqu'à une complète opacification, pour produire des effets d'ombre et de lumière. Le maître CM a exercé cette méthode avec un talent remarquable de sensibilité (pl. 201a-c). A Rotterdam, Willem Mooleyser a joué avec plus de contrastes sur ce même mode (pl. 202a-d)⁶⁷. La plupart des gravures de la deuxième moitié du XVII^e siècle sont peu ou prou influencées par cette méthode.

La tradition calligraphique se perpétue également durant la deuxième moitié du siècle avec des représentants tels que Willem van Heemskerck ou François Crama (pl. 202e).

A partir de 1700, les importations massives de verre dur de Bohême et de cristal au plomb anglais font fortement régresser le marché du verre tendre à *la façon de Venise*, entraînant par la même le déclin du travail à la pointe de diamant au profit de la gravure à la roue. Certains artistes non négligeables perpétuent néanmoins les traditions du décor figuratif et de la calligraphie jusque dans le courant du XIX^e siècle.

Appréhendée par la plupart des auteurs comme une discipline totalement différente de la gravure linéaire, la technique du pointillé n'en est cependant qu'une variante ; les deux méthodes se trouvent d'ailleurs très subtilement associées dans nombre de décors du XVIII^e siècle. L'art d'exprimer le relief au moyen de points plus ou moins rapprochés, ou plus ou moins profonds, piqués à la surface du verre, est strictement spécifique à la Hollande et particulièrement aux villes de Dordrecht et de La Haye, où quelques artistes d'exception l'ont pratiqué (pl. 203a-b). L'élasticité naturelle du cristal au plomb, la seule qualité de verre utilisée pour cette technique mise au point par Frans Greenwood en 1725, n'est pas étrangère à la sensibilité de nuances qui la caractérise.

⁶⁶ RITSEMA van ECK, 1995, n° 13-17.

⁶⁷ RITSEMA van ECK, 1995, n° 24-48.

I.A.4. La gravure à la roue

Du cristal de roche au verre : l'éclosion de la gravure à la roue à Munich et à Prague

Apanage des puissants, la possession d'un *trésor* réunissant orfèvreries, bijoux et gemmes, prend une dimension considérable à la fin du Moyen âge ; les coupes en pierre semi-précieuse à monture d'or enjolivée de joyaux, de perles et d'émaux en constituent souvent les pièces les plus spectaculaires. Parmi ces pierres, toutes porteuses de vertus symboliques, le cristal de roche était considéré dans l'Antiquité comme une eau solidifiée protégeant le défunt du fleuve de feu des enfers⁶⁸ ; la religion chrétienne l'utilise durant tout le Moyen âge pour la protection des reliques lors de leur exposition. On comprend dès lors que ses qualités de limpidité et de robustesse aient fait du cristal de roche un matériau privilégié pour la confection de récipients à usage cérémoniel (pl. 204a)⁶⁹.

La taille et la gravure des pierres dures atteignent leur plein épanouissement avec le mouvement maniériste qui marque les arts de la fin de la Renaissance en Italie. Milan devient alors la capitale de la glyptique avec les ateliers des Fontana, des Miseroni et des Sarachi. Ceux-ci réalisent de prestigieuses pièces montées où figures taillées en ronde-bosse et motifs gravés en creux se superposent aux formes lobées dans d'impressionnants tableaux mythologiques ou allégoriques (pl. 204b).

Appelés dans les grandes cours d'Europe, des membres de ces familles s'installent notamment à Madrid et à Prague. Girolamo Miseroni (1522-1584), frère de Gasparo (1518-1573), rejoint en 1584 son fils Giulio (1559-1593) à la cour de Philippe II, où celui-ci travaillait depuis 1582. Un autre fils de Girolamo, Ottavio (1567-1624) s'installe à Prague en 1588 et devient le graveur de gemmes attitré de l'empereur Rodolphe II et le chef de file de l'école pragoise. Il y est rejoint par deux de ses frères : Giovanni Ambrogio (+ 1598) et Alessandro (+ 1610). L'un des neuf enfants d'Ottavio, Dionysio Miseroni (1607-1661) continue à diriger l'atelier de Prague, suivi par son fils, Ferdinand Eusebio (+ 1684). La famille milanaise des Miseroni est ainsi liée au siècle d'or de la glyptique pragoise⁷⁰.

Rodolphe II, roi de Bohême, devient empereur d'Allemagne en 1576 et installe sa cour à Prague qui devient à la fin du XVI^e siècle l'une des capitales les plus brillantes d'Europe. Les richesses minières du pays lui offrent de grandes ressources en pierres précieuses, et toute découverte de gisement est immédiatement signalée à Ottavio Miseroni, son prospecteur attitré ; les blocs les plus imposants sont alors expédiés à Milan ou travaillés à Prague pour le plaisir du souverain⁷¹.

Des artistes allemands gravitent également autour des cours de Munich, de Prague et de Dresde. Orfèvres et lapidaires dont l'activité principale est la gravure de sceaux, ils décorent aussi des panneaux de coffrets et de cabinets pour lesquels le verre se substitue progressivement au trop onéreux cristal de roche ; c'est dans leur horizon que s'opère le transfert de la technique de la gravure sur pierre à la gravure sur verre⁷². Retenu comme majeur en ce domaine, le nom de Caspar Lehmann ne peut toutefois plus être reconnu aujourd'hui comme le seul ni le premier. Sa renommée actuelle est due à ce qu'un grand nombre d'informations nous sont parvenues à son sujet ; mais le fait qu'il ait exercé son art

⁶⁸ Cristal, du grec *krystallos* = glace.

⁶⁹ Voir HAHNLOSER & BRUGGER-KOCH, 1985.

⁷⁰ DISTELBERGER, 1988, pp. 457-458.

⁷¹ DISTELBERGER, 1975, pp. 95-103.

⁷² DRAHOTOVÁ, 1983, p. 92.

aussi bien sur la vaisselle creuse que sur panneaux avait déjà établi sa réputation auprès de ses contemporains, d'autant plus que le verre extrêmement mince de l'époque était fort difficile à graver⁷³.

Né à Ülzen en Lunebourg vers 1563-65, Caspar Lehmann arrive à Munich avant 1585 et s'installe à Prague en 1587-88. Il y reçoit le titre de *Graveur de gemmes de S.M. impériale* en 1601 et devient bourgeois de Prague en 1602, mais tombe en disgrâce en 1605. En 1606, il est à Dresde et y reçoit le titre de *Graveur de gemmes de l'électeur de Saxe*. De retour à Prague en 1608 pour devenir *Graveur de gemmes et de verre de l'empereur*, il reçoit en 1609 un privilège impérial lui conférant l'exclusivité de la pratique de la gravure sur verre dans tout le domaine impérial. Il meurt à Prague en 1622 après avoir formé un nombre réduit de disciples, dont le seul connu est Georg Schwanhardt, venu de Nuremberg en 1618.

La seule oeuvre signée de Lehmann est le gobelet en verre de Prague, daté de 1605, décoré des trois allégories *Potestas*, *Nobilitas* et *Liberalitas*, et exécuté pour Sigismond de Losenstein et son épouse Susanna de Rogendorf (pl. 205a-b). Sa gravure, peu profonde en raison de la finesse du verre, présente les caractères de référence qui se retrouvent dans la petite douzaine de pièces attribuées avec une quasi-certitude à Lehmann⁷⁴. Les plaques aux portraits de l'empereur Rodolphe II (pl. 206a), de Christian II de Saxe (pl. 206c), de Louis V de Hesse-Darmstadt et d'Henri Jules de Brunswick (pl. 206b) sont les plus célèbres avec le gobelet en cristal de roche représentant Diane et Actéon, conservé à Vienne (pl. 205c).

Selon ses propres dires, Lehmann aurait appris l'art de la gravure sur pierre et sur verre à Munich, où les noms de Valentin Drausch et de Zacharias Peltzer sont connus comme graveurs de gemmes et de sceaux de la cour de Guillaume V et de Maximilien de Bavière, de 1576 à 1596⁷⁵. Maître potentiel de Lehmann à Munich, le Strasbourgeois Valentin Drausch s'était aussi rendu à Dresde en 1582-83 et à Prague en 1585 ; il y était vraisemblablement prospecteur de pierres précieuses dans les Monts des Géants. Autre maître présumé de Lehmann, Zacharias Peltzer pourrait être l'auteur des deux panneaux gravés d'anges musiciens du Bayerischen Nationalmuseum de Munich⁷⁶. Il existe par ailleurs au moins deux œuvres sur verre bien antérieures à l'époque où Lehmann obtint son privilège. La première est un panneau représentant Jupiter et Junon acquis à Dresde en 1590 alors que Lehmann séjournait à Prague. La seconde est le gobelet Schwarzburg-Frankenhausen, conservé au Metropolitan Museum, offert en 1592 à Clara de Brunswick-Lunebourg et probablement gravé en Thuringe (pl. 228a). Ce deux œuvres ne présentent pas de parenté notable avec celles authentifiées comme étant de Lehmann et prouvent que celui-ci n'était pas le premier à pratiquer la gravure sur verre.

Parmi les autres graveurs à la roue sur verre connus au début du XVII^e siècle, on cite encore Hans Wessler, de Nuremberg, auteur du panneau de Thomyris conservé à Corning, et un nommé Michael Hansen, qui était employé à la cour de Berlin en 1617. David Engelhardt, mentionné à Prague de 1592 à 1614, gravait le cristal et les coins (ou matrices) pour les monnaies. Trois graveurs travaillent encore à la cour de Dresde après le séjour de Lehmann : Caspar Schindler, mentionné en 1610-1611 et qui fut peut-être son élève, et Wolfgang Schindler, graveur d'armoiries sur pierre et sur verre de 1613 à 1628, tous deux originaires des Monts Métallifères saxons. Georg Schindler, venu de Bohême, est mentionné en 1610 à Prague, en 1628 et en 1635 à Dresde où il obtenait son verre de Tambach en Thuringe. Cette

⁷³ DRAHOTOVÁ, 1981, p. 45.

⁷⁴ DRAHOTOVÁ, 1981, p. 36-44.

⁷⁵ MEYER-HEISIG, 1963, p. 18; CHARLESTON, 1964, pp. 90-92.

⁷⁶ RÜCKERT, 1982, n° 470-471.

verrerie, active de 1634 à 1639, produisait des flacons polylobés gravés de fleurs. Les noms d'Elias Fritzsche, de Johann Hess et de Georg Weigand y sont liés.

Mais il y avait aussi de nombreux petits graveurs sur pierres dans les montagnes du nord de la Bohême et il n'est pas exclu que les origines de la gravure à la roue sur verre se trouvent chez eux aussi bien que chez les quelques artistes de cour⁷⁷.

Technique

Particulièrement bien documentée par des illustrations et des outils anciens, la technique de la gravure à la roue a fait l'objet d'un important article de Robert Charleston⁷⁸. Au départ d'une gravure éditée à Nuremberg par Christoph Weigel vers 1680 (pl. 207a)⁷⁹, de planches de l'*Oculus Artificialis* de J. Zahn de 1702 (pl. 207d)⁸⁰, du *Traité des Pierres Gravées* de P.J. Mariette de 1750 (pl. 207c)⁸¹, et de l'*Oeconomische Encyclopädie* de J.G. Krüenitz parue en 1779 (pl. 207b)⁸², l'équipement complet d'un graveur sur verre des XVII^e-XVIII^e siècles a pu être reconstitué. D'anciens tourets de graveurs sont par ailleurs conservés dans plusieurs musées, notamment ceux de Liberec en Bohême du nord (pl. 208a-c)⁸³ et de Passau en Bavière.

Le graveur travaille assis à un établi sur lequel est fixé l'appareil, entouré de tous ses accessoires. La force motrice est produite au pied, par l'artisan lui-même au moyen d'une pédale entraînant, par une came, une grande roue volante située sous la table. Celle-ci est reliée au touret par une courroie passant au travers de deux trous ménagés dans la table. La superstructure, surélevée sur un support tourné, se présente comme une boîte ouverte, en fer ou en laiton, composée de deux éléments horizontaux profilés en U et maintenus ensemble par des écrous. Ceux-ci permettent de serrer plus ou moins fort la fusée d'acier passant horizontalement au milieu de la boîte entre des coussinets de plomb. Cette fusée est creusée d'une cavité longitudinale conique dans laquelle est fiché l'axe de la roue à graver ; elle maintient verticalement au centre de la boîte une poulie à gorge autour de laquelle est tendue la courroie. La rotation de cette poulie, démultipliée par la courroie de la roue volante, entraîne elle-même la rotation de la fusée (donc de la roue à graver). Une tige horizontale, fixée à l'extrémité supérieure de l'appareil, maintient une lamelle de cuir qui pend sur la roue à graver de façon à balayer l'abrasif en cours de travail et à éviter les projections dans les yeux du graveur (pl. 209b-c). C'est dans la cavité de la fusée qu'est fiché l'axe de la roue à graver, provoquant la rotation verticale, à hauteur constante, de cette dernière. Une panoplie de roues de profils et de diamètres différents est disposée à portée de mains (pl. 209b). Ces accessoires se présentent comme de longs axes en acier dont la moitié est emprisonnée dans un manchon de plomb tandis que la roue proprement dite est fixée à l'autre extrémité (pl. 208e). La malléabilité du plomb provoque une meilleure adhérence de l'axe lorsqu'il est enfoncé dans la fusée au moyen d'un maillet et fixé par un écrou ; mais il existe aussi des axes de section carrée adaptés à des fusées à cavité carrée. Les roues elles-mêmes sont en cuivre, à l'exception des plus petites qui sont taillées directement dans l'acier à la tête de l'axe. Le graveur les imbibe régulièrement d'émeri en les trempant dans un godet qui contient un mélange d'huile d'olive et de l'abrasif préalablement pilé dans un mortier.

⁷⁷ DRAHOTOVA, 1981, p. 45.

⁷⁸ CHARLESTON, 1964, p. 83-100 ; Id., 1965, p. 41-54.

⁷⁹ CHARLESTON, 1964, fig. 6.

⁸⁰ CHARLESTON, 1965, fig. 18.

⁸¹ CHARLESTON, 1964, fig. 14.

⁸² CHARLESTON, 1964, fig. 10.

⁸³ CHARLESTON, 1964, fig. 7-9.

Ainsi équipé, et fixant les deux coudes dans des petits coussins posés sur la table, le graveur presse le verre à décorer sous le roue en l'orientant et en l'inclinant suivant le sujet (pl. 209b-c). Il commence par suivre, avec une large roue, les contours qui avaient d'abord été dessinés avec un mélange de blanc de plomb et de gomme. Il taille ensuite les formes générales du sujet (la tête par un ovale, le bras par une dépression allongée, etc.) et, progressivement, avec des roues de plus en plus fines, les détails de plus en plus menus et profonds (masse des cheveux, front, joues et menton ; ensuite boucles des cheveux, yeux, nez, bouche) pour terminer avec une fine bouterolle. Lorsque la gravure est terminée, elle peut être polie avec des roues de mêmes formes et de mêmes dimensions mais en plomb pour les grandes et en étain pour les petites ; les abrasifs utilisés étant alors la pierre ponce, le tripoli ou l'oxyde d'étain, mêlés à l'eau⁸⁴.

Il semble que, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'ensemble de l'équipement était suffisamment léger et démontable pour être emporté de ville en ville, dans une charrette, par des graveurs itinérants qui louaient leurs services sur place au gré de la clientèle⁸⁵. Cependant, dans les ateliers familiaux comme celui des Schwanhardt à Nuremberg, un collaborateur tournait à la main une grande roue volante qui entraînait plusieurs tourets⁸⁶. En 1687, Martin Winter, graveur attitré de l'électeur de Brandebourg à Berlin, demande à son employeur de faire ériger un moulin à eau destiné à actionner un atelier de taille ; mais il semble que la force motrice de l'eau devait déjà être utilisée dans une région torrentueuse comme la Silésie, où existaient de nombreux ateliers collectifs de gravure. Curieusement, Friedrich Winter, frère de Martin et graveur attitré du comte de Schaffgotsch à Kynast, près d'Hirschberg dans les Monts des Géants, avait fait construire en 1686 un moulin mû par un cheval enfermé dans une cave et entraînant, par un axe vertical à pignon-lanterne et un engrenage de roues dentées, les 10 à 12 tours qui composaient l'atelier de taille et de gravure⁸⁷. Ce moulin d'Hermsdorf est cependant déjà remplacé par un moulin à eau vers 1690-91. C'est aussi vers la fin du XVII^e siècle que le landgrave Carl de Hesse fait construire à Cassel un atelier de taille et de gravure en relief de la pierre et du verre, entraîné par la force motrice de l'eau⁸⁸.

La première mention d'adaptation d'une machine à vapeur (d'une puissance de deux chevaux) à la taille du verre apparaît en Angleterre en 1775 ; mais il semble que celle-ci n'ait pas été matériellement développée avant le début du XIX^e siècle dans les grands ateliers de Stourbridge. Ceux-ci sont alors équipés de canalisations dispensant un filet d'eau sur chaque meule, de façon à éviter les éclatements par surchauffe du verre. Ces progrès liés à l'industrialisation ne seront appliqués sur le continent, à Montcenis en Bourgogne qu'en 1821, et au Val-Saint-Lambert qu'en 1837⁸⁹. Mais, en ce qui concerne la gravure, à cette époque encore, la plupart des artistes travaillaient sur des tourets individuels à pédale ressemblant par leur allure générale aux machines à coudre de nos grand-mères (pl. 208f)⁹⁰.

Aujourd'hui, l'équipement du graveur sur verre, même s'il n'est plus transportable, a gardé l'aspect général du XVII^e siècle. Le touret est cependant entraîné par un moteur électrique, muni d'une boîte de vitesse ; les roues sont confectionnées dans un abrasif synthétique comme le carborundum et leur axe est fixé à la machine par un mandrin à clé. Ces progrès

⁸⁴ CHARLESTON, 1964, p. 90-98.

⁸⁵ CHARLESTON, 1964, p. 98.

⁸⁶ CHARLESTON, 1964, p. 98-100.

⁸⁷ CHARLESTON, 1965, fig. 2.

⁸⁸ CHARLESTON, 1965, p. 42-45.

⁸⁹ LEFRANCQ, 2004, p. 79.

⁹⁰ HAJDAMACH, 1991, pl. 113.

techniques marquent inévitablement, par une absolue régularité et une finesse inouïe, le résultat de la gravure qui y perd une grande part de son caractère artisanal et humain.

Les différentes formes de gravure à la roue

Au départ d'une même technique, la gravure à la roue peut revêtir des aspects fort différents dont les appellations ont été fixées par les auteurs de langue allemande.

La gravure en relief ou en taille d'épargne (*Hochschnitt*) consiste à creuser l'épaisseur de la paroi autour des motifs décoratifs tout en épargnant leur surface originale qui sera ensuite finement relevée de détails. Cette méthode, issue de l'art antique du camée, a atteint des dimensions véritablement sculpturales au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles chez Franz Gondelach à Cassel (pl. 222) et chez Friedrich Winter à Hermsdorf (pl. 218a-c) ; elle s'est perpétuée en Silésie dans un style de gravure en faible relief.

La gravure en creux ou en intaille (*Tiefschnitt*) consiste à creuser les motifs en accentuant leur profondeur pour y rendre le relief (pl. 223b-c). Cet art qui traduit le volume par le creux est apparenté à la gravure des coins de médaille. Pratiquée sur un verre extrêmement fin au XVII^e siècle, la gravure en creux appelle des procédés illusionnistes très subtils pour créer des apparences de perspective qui seront rendues de façon plus réaliste dans un verre plus épais au XVIII^e siècle. La gravure en creux joue généralement du contraste de motifs matis par l'abrasion sur le fond naturellement luisant. Certaines gravures en creux ont néanmoins été entièrement polies (*Blankschnitt*), ce qui en réduit considérablement la lisibilité. Dans la plupart des gravures de qualité, certains motifs, tels que les yeux des personnages ou les armes et les bijoux, sont fortement creusés et polis de façon à capter la lumière et le regard. Cette méthode, appliquée avec parcimonie dès le milieu du XVII^e siècle, notamment dans la gravure précoce des Pays-Bas, deviendra systématique et quelque peu maniériste dans la deuxième moitié du XVIII^e. Seuls les tout grands virtuoses du touret sont parvenus à jouer avec subtilité des nuances du mat, du satiné, du semi poli et du brillant pour créer de délicats effets de matière ; de tels sommets ont été atteints par Hermann Schwinger et Johan Wolfgang Schmidt à Nuremberg (pl. 212).

Des gravures plus médiocres n'entament que la surface, l'épiderme, du verre, en matissant les motifs sans profondeur (*Mattschnitt*) ; ainsi se présente le décor de nombre de verres fabriqués dans le sud de la Bohême au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, il est devenu usuel de faire graver un prénom et une date sur un verre souvenir⁹¹. Cette touche personnelle est généralement ajoutée par le marchand à un verre fini, au moyen d'une fraise montée sur un axe flexible à l'instar des outils de dentiste. Cet instrument semble être entré depuis peu dans l'arsenal du graveur d'art pour rendre, grâce à une attaque extrêmement légère et superficielle, des effets vaporeux de voile ou de nuage⁹².

⁹¹ Lors des grandes expositions internationales ou sur les lieux de cure par ex.

⁹² Je l'ai vue personnellement utilisée à cette fin par des élèves des écoles techniques du verre de Nový Bor et Kamíněcký Senov dans le nord de la Bohême en 2001. Alors qu'elle m'avait toujours paru exclue de l'outillage traditionnel, il m'a semblé en déceler la trace sur un verre allemand du XVIII^e siècle ; il s'agirait dans ce cas d'un fait exceptionnel pour peu que cette gravure soit authentique.

Diffusion

Le panorama des différentes écoles de gravure à la roue d'Europe doit nous permettre d'appréhender la naissance d'un phénomène artistique, son développement, ses voies de dispersion et son déclin, de la fin du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, afin de les mettre en perspective avec la région quelque peu marginale qui nous occupe : les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Alors que cette forme d'art pourrait y paraître issue d'une génération spontanée, subitement éclore vers 1645 dans les Provinces-Unies et vers 1660 dans les Pays-Bas espagnols et la principauté de Liège, cette mise en contexte nous renseigne sur ses origines, ses parallélismes, et ses éventuels prolongements. Ce chapitre est une synthèse élaborée à partir des nombreuses études parues au cours des cent dernières années.

La première étude de poids relative à la gravure à la roue est due à Robert Schmidt⁹³ ; région par région, l'auteur y dresse un panorama chronologique des grandes écoles allemandes. Certaines d'entre elles ont ensuite fait l'objet de monographies : celle de Nuremberg par Erich Meyer-Heisig⁹⁴, la Saxe par Gisela Haase⁹⁵, la Bohême et la Silésie par Olga Drahotová⁹⁶, Cassel et la famille Gondelach par Franz Adrian Dreier⁹⁷, la Silésie par Dietmar Zoedler⁹⁸, la Hollande par Hélène Van Gelder⁹⁹. Nombre de grandes collections publiques et privées recèlent en outre un inestimable patrimoine de verres gravés et leurs catalogues raisonnés sont riches en informations. Ainsi en va-t-il par exemple des publications de Rainer Rückert¹⁰⁰, de Brigitte Klesse¹⁰¹ ou de Rudolph von Strasser¹⁰².

Un parallélisme évident unit la gravure à la roue précoce des Provinces-Unies et des Pays-Bas méridionaux ; Pieter Ritsema van Eck l'avait déjà magistralement démontré en 1984. Cet auteur s'était également attelé au problème des origines, et la filiation de Nuremberg s'était immédiatement imposée à lui au travers de la mention d'un membre de la famille Schwanhardt en relation avec la Hollande en 1646, date d'un an postérieure aux plus anciennes gravures à la roue hollandaises¹⁰³.

L'attribution à un même graveur d'un roemer portant l'indication *Carel Du Quesne 1660* et d'une série de pièces également datées de cette année oriente Ritsema van Eck vers une famille d'origine *flamande* établie à La Haye dans le commerce du verre et dont un membre, Mathieu du Quesne, est répertorié comme *Glass driller* ou *master crystal driller*¹⁰⁴. Est-ce le même personnage qui, venant de La Haye sous le nom de Mattheus Du Quesne, tente en 1672 de relancer la verrerie anversoise¹⁰⁵ ? Son style, caractérisé par de longs textes écrits en capitales romaines ceinturant la base du décor, ne trouve en tout cas aucune comparaison dans les verres relatifs à la Belgique. Il ressort cependant de ces mentions qu'un graveur extrêmement talentueux, certes influencé par l'art de Nuremberg, pouvait fort bien être un indigène. Cette constatation doit dès lors nous inciter à la prudence face aux assertions de

⁹³ SCHMIDT, 1912, p. 217-324.

⁹⁴ MEYER-HEISIG, 1963.

⁹⁵ HAASE, 1988.

⁹⁶ DRAHOTOVÁ, 1989; BROŽKOVÁ, DRAHOTOVÁ & HEJDOVÁ, 1989.

⁹⁷ DREIER, 1996.

⁹⁸ ZOEDLER, 1996.

⁹⁹ VAN GELDER, 1958.

¹⁰⁰ RÜCKERT, 1982.

¹⁰¹ KLESSE & MAYR, 1987.

¹⁰² Von STRASSER, 2002.

¹⁰³ RITSEMA van ECK, 1984, p. 87.

¹⁰⁴ RITSEMA van ECK, 1984, p. 88-90.

¹⁰⁵ VEECKMAN & DUMORTIER, 2002, p. 76.

graveur allemand itinérant utilisées par Anne-Marie Berryer¹⁰⁶. Si des artistes allemands ont pu circuler dans les Pays-Bas et y vendre leurs services, des apprentis locaux ont aussi pu aller se former en Allemagne, dans l'atelier des Schwanhardt à Nuremberg par exemple.

A la suite de Robert Schmidt, les auteurs allemands ont établi une image *stratifiée* du développement de la gravure à la roue, donnant à ses témoignages les plus anciens, situés aux alentours de 1600 et réalisés par des lapidaires, le nom d'*incunables*¹⁰⁷. Sont classés sous ce vocable les panneaux de coffret ou de cabinet attribués aux Drausch, Peltzer, Wessler ou autres maîtres anonymes établis à Munich, Prague, Dresde ou en Thuringe, mais surtout à Caspar Lehmann, seul porteur du privilège impérial, et qui fut l'un des premiers à graver le verre creux.

De telles œuvres ont-elles pu être réalisées en Belgique, pour la cour d'Albert et Isabelle, par exemple ? L'archiduchesse possédait des coffrets en cristal de roche dont un au moins a été gravé à Madrid par Annibale Fontana¹⁰⁸ ; mais seules des gravures à la pointe de diamant ont été mises en relation avec la verrerie d'Anvers aux environs de 1600 et il est fort improbable que du verre aussi fin ait pu résister au travail à la roue.

La deuxième génération est dominée par la personnalité de Georg Schwanhardt-le-Vieux, héritier du privilège et fondateur de l'atelier de Nuremberg en 1622. Hormis quelques maîtres secondaires comme les Schindler à Dresde ou les Frietsche et les Hess à Tambach, l'atelier de Schwanhardt jouit alors d'une véritable exclusivité pendant une vingtaine d'années.

Le premier vestige étranger de gravure *à la façon de Nuremberg* est le roemer d'Amsterdam, signé et daté *WFS 1645*¹⁰⁹. Bien que rien ne permette d'interpréter cette initiale *S* comme une référence à un membre de la famille Schwanhardt, il y aurait peut-être là une piste à suivre.

C'est seulement à partir des années 1650-60 que l'on assiste à l'éclosion de petits ateliers de gravure en Bohême et en Silésie et que s'installent quelques personnalités comme Johann Benedikt Hess à Francfort, les Gondelach à Dessau et, peut-être, Engelhardt Gundelach à Liège. Ces mêmes années voient l'efflorescence de la gravure à la roue dans les Pays-Bas et les Provinces-Unies avec un nommé Carel Du Quesne. Certains caractères relevés dans l'œuvre des Schwanhardt et d'Hermann Schwinger à Nuremberg se retrouvent de manière récurrente dans la gravure précoce des Pays-Bas méridionaux, à savoir : la mise en scène sur une terrasse herbeuse et arborée, illuminée par une lentille rayonnante, les nuances graphiques obtenues à la roue et l'adjonction de détails à la pointe de diamant, les palmes et branches feuillues en décors annexes. Toutes ces habitudes disparaissent dans le dernier quart du XVII^e siècle, aussi bien dans les Pays-Bas qu'à Nuremberg. De là à dire que tous ces artistes ont fait leurs armes dans l'atelier des Schwanhardt, il n'y a qu'un pas !

Alors que l'école de Nuremberg poursuit jusqu'à la fin du siècle, dans un raffinement extrême, le style lancé par les Schwanhardt, les années 1680 voient s'en détacher progressivement les Pays-Bas du nord et du sud. C'est alors qu'apparaissent des personnalités extrêmement originales, pratiquant dans un nouveau verre plus épais et plus dur un art issu de la glyptique : les Labhardt et Gondelach à Cassel, les Winter et Spiller à Hermsdorf et à Berlin. Une filiation au travers de la famille Gundelach, dont certains membres avaient vécu à Liège, peut-elle expliquer la rencontre chez ces derniers d'un thème précédemment exploité

¹⁰⁶ BERRYER, 1957, p. 51, 57;

¹⁰⁷ RÜCKERT, 1982, p. 179 ; Von STRASSER, p. 201.

¹⁰⁸ DUERLOO & THOMAS, 1998, n° 34.

¹⁰⁹ Amsterdam, Musée Willet-Holthuysen. RITSEMA van ECK, 1984, fig. 3-4.

par un graveur des Pays-Bas : les grandes figures d'amour en farandole ou parmi les pampres ?

Si elle subsiste de manière très provinciale et même mineure à Liège, la gravure à la roue ne survit pas aux années 1700 dans les Pays-Bas méridionaux. Dans les Provinces-Unies, ce sont alors des pièces de commande qui fournissent un marché friand de verres gravés. C'est à cette époque que les écoles de Bohême et de Silésie prennent un prodigieux essor, dominant le commerce de prestige aux niveaux européen et extra européen, et ce pendant 40 ans. La Saxe, le Brandebourg, la Hesse et la Thuringe connaissent aussi leurs années de gloire dans la première moitié du XVIII^e siècle.

Alors que les écoles d'Europe centrale végètent ou s'amenuisent, des graveurs émigrés d'Allemagne et de Bohême insufflent un deuxième souffle à la gravure des Provinces-Unies dans la seconde moitié du siècle ; c'est ainsi que certains caractères vus précédemment en Bohême, en Thuringe ou en Brandebourg se retrouvent dans les verres des Robart, Kieseling, Schroeder ou Jacob Sang. L'arrivée en masse du cristal anglais et ses imitations locales ouvrent alors des voies nouvelles à une exécution ultra raffinée de leurs œuvres, dans la gravure au diamant pointillée mais aussi dans une gravure à la roue d'une finesse exceptionnelle.

Ce sont également des graveurs émigrés d'Allemagne qui imposent la mode du décor gravé à la roue en Angleterre vers le milieu du XVIII^e siècle et en Espagne dans sa deuxième moitié. Incapables de rivaliser avec leurs prédécesseurs, ces derniers se cantonneront en général dans une affligeante médiocrité.

Etiolée pendant un demi-siècle, la gravure à la roue connaîtra un renouveau après l'épopée napoléonienne ; à Paris dès les années 1815 avec un Charpentier ; dans le nord de la Bohême ensuite, particulièrement avec Dominik Biemann. Celui-ci porte, dans les années 1830, cet art à un niveau jamais atteint dans ses portraits de célébrités du temps, gravés en profil de médaille¹¹⁰.

Nuremberg

Un statut tout à fait particulier était réservé à ses graveurs de verre par la ville libre de Nuremberg : ceux-ci y étaient en effet considérés comme des artistes à part entière, inscrits à l'Académie et signant souvent leurs œuvres. Le livre *Academie der Bau-, Bild und Malerey-Künste*, publié par Joachim Sandrart à Nuremberg en 1675 et les deux manuscrits de I.G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern Nürnbergers*, de 1730, constituent des sources importantes d'informations sur la biographie des artistes ainsi que sur les œuvres et leurs commanditaires¹¹¹.

Comme dans les autres grandes villes d'Allemagne, le transfert de la technique de la gravure sur pierre s'est opéré dans les années 1600 dans le milieu des orfèvres, et les noms de Hans Müller, Heinrich Knopf, Georg Krieg et Hans Wessler sont connus comme ayant travaillé sur verre¹¹².

¹¹⁰ Von STRASSER, 2002, p. 493-500.

¹¹¹ SCHMIDT, 1912, p. 227 ; MEYER-HEISIG, 1963, p. 218-224.

¹¹² DRAHOTOVÁ, 1983, p. 92-96.

Le premier artiste de renom est Georg Schwanhardt-le-vieux (1601-1667)¹¹³, né à Nuremberg, élève de Lehmann à Prague de 1618 à 1622 et héritier de son privilège impérial. De retour à Nuremberg, il fonde une véritable entreprise de décoration du verre à laquelle toute la famille Schwanhardt participe : ses deux fils, Heinrich (1625-1693) et Georg, dit le-jeune (1640-1676), ainsi que ses trois filles et sa bru qui ne gravaient que les motifs annexes comme les fleurs et les guirlandes¹¹⁴. Georg Schwanhardt-le-vieux travaillait sur verre et sur cristal de roche ; ses œuvres se caractérisent par une ornementation annexe stéréotypée, faite de plantes et de fleurs de tournesol géométrisées, encadrant des médaillons¹¹⁵. Ceux-ci contiennent des paysages dont la plupart sont issus de recueils d'emblèmes et de devises¹¹⁶, des portraits¹¹⁷ ou des armoiries¹¹⁸. Il a aussi illustré des scènes mythologiques (pl. 210), allégoriques ou bucoliques se déroulant dans un vaste paysage, sur une terrasse vallonnée parsemée de plantes et de touffes d'herbes, et où s'élèvent des arbres aux essences variées¹¹⁹. On y constate souvent que les détails les plus fins sont exécutés à la pointe de diamant¹²⁰. Quelques verres gravés par Georg Schwanhardt-le-vieux présentent la particularité d'avoir, au haut de la coupe, une lentille polie entourée de traits rayonnants à l'image du soleil¹²¹. Il est remarquable que ces trois derniers caractères se retrouvent de manière récurrente, dès le milieu du XVII^e siècle, dans la gravure à la roue des Pays-Bas.

L'ensemble de l'œuvre de Georg Schwanhardt-le-vieux compte actuellement une cinquantaine de pièces regroupées autour d'une dizaine d'exemplaires signés¹²².

L'œuvre de son fils et successeur, Heinrich Schwanhardt (1625-1693), ne compte à ce jour aucune pièce signée mais est basée sur les sources écrites¹²³. Il est le premier à se concentrer sur un modèle de bocal qui deviendra le classique de Nuremberg jusqu'au début du XVIII^e siècle : un calice à haute jambe composite rappelant les ouvrages d'ivoire ou de bois tourné, et soufflé dans un verre potassique fin de qualité supérieure (pl. 211, 213)¹²⁴.

Considéré comme un graveur inégalable, Heinrich Schwanhardt excellait dans le portrait, la représentation des fleurs et des animaux et les lettres ornementales¹²⁵. D'une grande sensibilité dans l'expression du volume et des matières, ses sujets sont généralement entourés de deux larges palmes aux courbes harmonieuses ou de couronnes de lauriers¹²⁶. Ses portraits foisonnent de détails physiologiques, d'accessoires vestimentaires et de bijoux reproduits par un jeu subtil des graphies différentes, usant du satiné, du semi poli ou du brillant et parachevant les plus menus détails à la pointe de diamant¹²⁷ ; ses armoiries aux lignes rigoureuses rendent particulièrement bien le contraste des émaux et des métaux¹²⁸. Dans les scènes plus vastes, personnages et animaux sont saisis avec réalisme et parfaitement intégrés

¹¹³ SCHMIDT, 1912, p. 227-228 ; MEYER-HEISIG, 1963, p. 218-220 ; DRAHOTOVÁ, 1983, p. 92, situe par erreur la date de décès en 1657.

¹¹⁴ SCHMIDT, 1912, p. 237.

¹¹⁵ MEYER-HEISIG, 1963, WT 10, 11, 14, 24, 25, 27, 28, 30.

¹¹⁶ MEYER-HEISIG, 1963, WT 10, 11, 30, 31.

¹¹⁷ MEYER-HEISIG, 1963, WT 10, 24, 27, 28, 51.

¹¹⁸ MEYER-HEISIG, 1963, WT 2, 8, 19, 29, 37, 52, 54, 55.

¹¹⁹ MEYER-HEISIG, 1963, WT 9, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 56.

¹²⁰ MEYER-HEISIG, 1963, WT 2, 7, 12, 29, 30, 43, 44, 48.

¹²¹ MEYER-HEISIG, 1963, WT 10, 36, 41, 51.

¹²² MEYER-HEISIG, 1963, p. 15-16.

¹²³ MEYER-HEISIG, 1963, p. 16, 222.

¹²⁴ SCHMIDT, 1912, p. 234-237 ; DRAHOTOVÁ, 1983, p. 94.

¹²⁵ MEYER-HEISIG, 1963, WT 60, 62, 65, 71, 73, 76, 78.

¹²⁶ MEYER-HEISIG, 1963, WT 58, 60, 62, 63, 65, 69, 70, 71, 75, 77.

¹²⁷ MEYER-HEISIG, 1963, WT 69-70, 75.

¹²⁸ MEYER-HEISIG, 1963, WT 60, 71, 76.

dans un paysage aux proportions naturelles, parfois illuminé par une lentille rayonnante¹²⁹. Plusieurs de ces caractères se retrouvent également dans la gravure contemporaine des Pays-Bas.

Certains auteurs ont attribué à Heinrich Schwanhardt l'invention de la gravure à l'acide, qu'il aurait utilisée pour produire des effets nuageux dans les arrière-plans dans ses paysages¹³⁰. Il s'agit à mon sens d'une interprétation peu convaincante de l'excellence et de la virtuosité de l'art du touret par cet artiste.

Hermann Schwinger (1640-1683), contemporain et concurrent de Schwanhardt, a laissé une quinzaine d'œuvres signées témoignant de son goût pour des paysages où la nature prend une ampleur considérable mais où les images d'architectures ou de ruines sont également fort présentes (pl. 211-212)¹³¹. De manière presque systématique, ceux-ci se développent à partir d'une ligne de base profondément tracée et soutenant une terrasse vallonnée parsemée d'herbes et de fleurs¹³². Comme les Schwanhardt, il les éclaire parfois d'un soleil rayonnant dessiné à partir d'une lentille polie¹³³. Le pied des calices et leur couvercle s'orne généralement d'une branche de laurier avec ses baies, de thym ou de vigne disposée en couronne¹³⁴.

Johann Wolfgang Schmidt (actif de 1676 à 1710) se caractérise par des portraits princiers entourés de trophées¹³⁵, des scènes de guerre¹³⁶ ou de marine (pl. 213)¹³⁷, mais aussi des paysages immenses avec des arrière-plans en trompe-l'œil dont l'effet dramatique est renforcé par la puissance des arbres¹³⁸. Dans ces derniers, des personnages de petite taille n'ayant plus qu'un caractère anecdotique sont rapidement croqués en quelques traits¹³⁹. Le calice des MRAH avec paysage lacustre et scène bucolique est un remarquable exemple de ce style (pl. 235bis b). La figure humaine étouffée par une nature démesurée aux essences d'arbres individualisées, les îles presque imperceptibles dans un lointain brumeux, baignent les deux scènes dans une atmosphère pré-romantique. La variété du rendu des matières, allant des touches acérées du feuillage au semi-poli vaporeux des nuages, est un brillant témoignage de la virtuosité technique de cet artiste.

Paulus Eder (actif de 1685 à 1709) et Georg Friedrich Killinger (actif de 1694 à 1726), illustrateurs de la vie bourgeoise de la cité, sont les derniers grands représentants de l'école de Nuremberg ; leur gravure devient plus profonde car ils commencent à travailler sur du verre dur à la chaux importé de Bohême, dont les modèles s'éloignent de la forme classique de la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Quelques noms sont encore connus pour le XVIII^e siècle mais l'âge d'or de Nuremberg est alors révolu : Erhard (1649-1712) et Christoph (1676-1732) Dorsch, Adam Reneissen et Johann Heel.

¹²⁹ MEYER-HEISIG, 1963, WT 65.

¹³⁰ NEWMAN, 1977, s.v. Schwanhardt, Heinrich.

¹³¹ MEYER-HEISIG, 1963, WT 83, 84, 85, 87, 93.

¹³² MEYER-HEISIG, 1963, WT 83, 85, 87, 93, 98, 99, 102, 103, 104, 107, 108, 111, 113, 115, 118, 121, 123, 125, 126, 129, 132, 136.

¹³³ MEYER-HEISIG, 1963, WT 95, 115, 132.

¹³⁴ MEYER-HEISIG, 1963, WT 83, 84, 86, 102, 108, 132, 136.

¹³⁵ MEYER-HEISIG, 1963, WT 143, 144, 145, 146, 147.

¹³⁶ MEYER-HEISIG, 1963, WT 144, 149, 151, 152.

¹³⁷ MEYER-HEISIG, 1963, WT 162, 163, 164, 165.

¹³⁸ MEYER-HEISIG, 1963, WT 142, 144, 151, 152, 153.

¹³⁹ MEYER-HEISIG, 1963, WT 141, 149, 151, 155.

Francfort

Alors qu'elle est bien documentée par les textes, l'école de Francfort ne nous a laissé aucune œuvre signée ; quelques verres de la deuxième moitié du XVII^e siècle lui ont cependant été attribués. Dans son *Nachrichten von Frankfurter Künstler un Kunst-Sachen*, publié en 1780, Heinrich Sebast évoque une famille Hess active dans la gravure sur verre pendant plusieurs générations. Johannes Hess vint de Bohême pendant la Guerre de Trente ans et mourut à 84 ans. Un des ses fils, Johann Benedikt Hess, pratiquait aussi bien la gravure sur pierre que sur verre. Son nom apparaît plusieurs fois, avec une brève description de verres gravés dont le prix considérable est indiqué, de 1669 à 1674, date de sa mort à 38 ans. Ses œuvres ont pour sujet des scènes mythologiques, bibliques ou allégoriques ; des paysages, des scènes de chasse, des bacchanales. En 1673, il aurait gravé une scène de la Vie de Joseph sur un verre dit *hollandais*. Ses deux fils, Sebastian et Johann Benedikt, perpétuent son œuvre de 1672 à 1736, en gravant notamment les armes des prélats de Seligenstadt sur 23 plaques en verre de Venise mais aussi des verres creux ornés d'armoiries, de fleurs ou de vues de Francfort. Le fils de Johann Benedikt-le-jeune, Peter Hess, devint en 1746 graveur sur pierre de la cour de Cassel.

Un bocal conservé à Cassel, portant les armes de la famille von Drach et la devise « *Ny mesme la mort* » pourrait à première vue rappeler le style de Nuremberg, tout en s'en écartant par une gravure plus plate et l'absence de détails gravés au diamant (pl. 214a). Mais c'est surtout la forme qui n'appartient pas à la tradition de Nuremberg : la coupe est montée sur une jambe composée de trois bulbes séparés par des disques et de courtes tiges à affaissement. Un verre de même conception, conservé à Berlin, s'écarte du style de Nuremberg par l'absence de palmes et de couronnes de lauriers. Ces deux pièces, typiques des années 1670, pourraient avoir été gravées par Johann Benedikt Hess sur des verres achetés dans une fournaise des Pays-Bas, ce qui justifierait la mention de *verre hollandais* de 1673¹⁴⁰.

C'est également un calice à trois bulbes, qui pourrait traduire une fabrication Bonhomme de la deuxième moitié du XVII^e, que Marianne Pelliott attribue à Francfort (n° 114, pl. 137a). Son décor s'écarte du style de Nuremberg ainsi que du style des Pays-Bas par la présence d'une palme gravée horizontalement à la base de la coupe et par une fine couronne de feuilles de thym sur le pied¹⁴¹. La scène assez naïvement illustrée, un épisode de l'histoire de Pyrame et Thisbé, pourrait avoir été gravée après le XVII^e siècle d'après un modèle de Virgil Solis. Très curieusement, un autre calice à trois bulbes, attribué à Johann Hess et conservé à Ratisbonne, illustre lui aussi le mythe de Pyrame et Thisbé, dans un style nettement plus monumental (pl. 214b)¹⁴². Si sa forme générale correspond bien aux calices à trois bulbes de nos régions, cette pièce semble avoir été façonnée dans un verre plus lourd, aux parois plus épaisses, et ses bulbes profondément côtelés à l'outil ne connaissent pas de parallèle chez nous.

La Bohême

C'est sous le règne de Rodolphe II que s'implante la tradition de la gravure à la roue à Prague, dans le milieu des graveurs de gemmes, autour de Caspar Lehmann mais aussi dans l'atelier des Miseroni qui employait de nombreux artisans. La technique se disperse alors rapidement dans la région des Jizerské Hory (entre les Monts métallifères et les Monts des Géants dans le nord de la Bohême) où se trouvaient les plus importants gisements de pierres précieuses.

¹⁴⁰ SCHMIDT, 1912, p. 243-246, fig. 135-136.

¹⁴¹ PELLIOT, 1929, pl. VII.

¹⁴² Von STRASSER, 2002, fig. 43.

Georg Schindler, réfugié protestant à Dresde en 1628, et connu comme graveur de verre à Prague de 1610 à 1627, avait été un des premiers graveurs de la verrerie de Mšeno (Grünwald) dans la région de Jablonec.

Epargnées par la Guerre de Trente ans, les régions montagneuses du nord perpétuent dans le verre les techniques de la glyptique durant la deuxième moitié du XVII^e siècle, notamment à Liberec (Reichenberg) où sont signalés plusieurs graveurs. Les centres principaux s'y forment en même temps que les grandes corporations de décorateurs sur verre à Chřibská (Kreibitz, 1661), à Polevsko (Blottendorf, 1683) et Kamenický Šenov (Steinschönau, 1694). C'est à Česká Lípa et Česká Kamenice, que l'on compte le plus grand nombre de graveurs à partir des années 1670. Ces ateliers joueront un rôle essentiel dans l'implantation de la taille facettée qui deviendra déterminante en Bohême. On signale également quelques graveurs isolés dans les verreries du sud de la Bohême, dès 1650, dans la seigneurie de Nové Hradý (Gratzen), à Borová, à Vimperk (Winterberg), à Zejbiš (Seewiesen), à Volary (Wallern)¹⁴³.

La gravure à la roue prend un développement considérable dans le dernier tiers du XVII^e siècle grâce à l'amélioration technique du verre. Ce sont principalement les verreries des comtes de Buquoy à Nové Hradý, dirigée par Louis Le Vasseur d'Ossimont, et d'Helmbach, dirigée par Michaël Müller, toutes deux dans le sud du pays, qui aboutissent vers 1670 à la mise au point définitive du *cristal de Bohême*, un verre potassique fortement chargé en chaux et particulièrement apte, en raison de sa dureté, au travail de la meule.

Les formes, encore inspirées du verre à la façon de Venise des Pays-Bas s'y déclinent plus lourdement sous l'influence d'un *métal* moins ductile ; les parois sont épaisses, des nœuds pleins remplaçant par exemple les bulbes creux superposés ou lobés (pl. 215a-b). Mais la qualité de la gravure est médiocre : mate et peu profonde, elle se compose surtout de paysages animés de personnages, de rochers, d'architectures chinoises, d'oiseaux exotiques, de tulipes, d'œillets et de tournesols.

C'est seulement vers 1700 que la gravure prend véritablement son essor en Bohême et s'améliore considérablement par l'application des techniques de la glyptique ; elle s'adapte alors parfaitement aux formes simples et géométriques obtenues par une taille à larges pans (pl. 216). A partir de 1710 et durant toute la première moitié du XVIII^e siècle, elle sera dominée par le style de Jean Berain dont les albums de modèles circulaient en Europe centrale au travers des gravures de Paul Decker éditées à Nuremberg (pl. 217a). Bandeaux, guirlandes et grotesques entourent alors les portraits de souverains, les figures de saints ou les scènes de chasse (pl. 216b, 217b).

Le déclin s'amorce dès les années 1750 par la chute des ventes ; les verreries des comtes de Buquoy, dans le sud, et des comtes de Harrach, dans le nord, résistent néanmoins à la crise, prodiguant du travail à quelques graveurs. Mais la plupart de ceux-ci sont forcés de s'expatrier ou de se convertir à un autre métier. Parallèlement à la réduction du nombre de graveurs on constate la baisse de qualité artistique ; les décors s'agencent alors en paysages encadrés de motifs rocaille et de treillis. Dans les années 1770-80, la verrerie des comtes de Harrach à Nový Svět fournit les ateliers de gravure silésiens et leur style s'impose par les transferts frontaliers.

Dans le sud, la famille Lechner travaille depuis la fin du XVII^e siècle dans les verreries des comtes de Buquoy. Le style de Carl Joseph Lechner (1718-1806) est facilement reconnaissable à ses ornements rococo incluant de grands motifs de fleurs au naturel¹⁴⁴.

¹⁴³ DRAHOTOVÁ, 1983, p. 97 ; BROŽKOVÁ, DRAHOTOVÁ & HEJDOVÁ, 1989, p. 119-120.

¹⁴⁴ BROŽKOVÁ, DRAHOTOVÁ & HEJDOVÁ, 1989, p. 120-122.

La Silésie.

Bien qu'ayant suivi le même processus de développement dans l'industrie du verre que la Bohême, la Silésie surpasse considérablement celle-ci dans le domaine de la gravure, tant par la qualité artistique que par la variété des thèmes. Ce phénomène est probablement dû à l'implantation ancienne de la glyptique, liée aux riches gisements de pierres précieuses de ce versant des Monts des Géants. Un graveur italien travaillait déjà pour le comte Hans Ulrich de Schaffgotsch (+ 1635) et d'autres sont mentionnés à Vratislav et dans la vallée de Jelenia Gora vers les années 1670. Le grand nombre de graveurs inscrits dès 1680 dans les archives de Schreiberhau, Giersdorf, Hermsdorf et Warmbrunn indique que cet artisanat était déjà bien implanté dans la vallée de Jelenia Gora avant l'arrivée de Friedrich Winter ; mais celui-ci décline la piètre qualité de leur ouvrage.

Nés à Ratishau, les frères Martin et Friedrich Winter ont probablement été formés dans l'atelier des Miseroni à Prague. Les verres gravés en relief par Friedrich rappellent en effet fortement le style appliqué à la taille du cristal de roche par les Miseroni dans le troisième quart du XVII^e siècle ; on y retrouve la même influence des modèles de la Renaissance tardive mais aussi les larges acanthes empruntées à Ducerceau, Heel et Reutimann.

Friedrich Winter (+1640-1712) est engagé en 1685 par le comte Christoph Leopold Schaffgotsch pour graver le verre dans son château de Kinast. A partir de 1691, il travaille à Hermsdorf, au moyen d'une taillerie hydraulique qui entraîne tout un atelier. Ses calices aux formes très baroques, pourvus d'excroissances moulées en haut-relief, sont gravés en taille d'épargne de grandes feuilles d'acanthe s'enroulant autour d'armoiries ou de motifs gravés en creux (pl. 218a-b). Les diverses qualités d'exécution laissent cependant deviner l'intervention de différents collaborateurs (pl. 218c). Imprégnés de ce style, les ateliers indépendants installés dans la vallée de Jelenia Gora (Hirschberg) se reconnaissent à l'opulence du décor végétal.

Parallèlement à l'école de Winter, un autre important atelier s'est développé, vraisemblablement à Schreiberhau. Le fameux gobelet dit *de Koula*¹⁴⁵ en constitue l'œuvre maîtresse ; les figures allégoriques des Cinq Sens, gravées d'après un modèle de Martin de Vos, y sont entourées d'une profusion de détails ornementaux et séparées par des palmiers (pl. 219a-c). Un rendu très particulier du modelé, obtenu par une infinité de touches allongées et parallèles, verticales ou obliques, confère aux sujets un aspect *impressionniste* un peu confus. Un nombre considérable de verres ont été gravés dans ce style jusqu'à la fin du 1^{er} quart du XVIII^e siècle ; ils se caractérisent par la densité du décor végétal, composé d'acanthes, de pampres, de fleurs s'enroulant en plumes et s'amenuisant progressivement en un fouillis de vrilles et de plantes (pl. 219d).

Au XVIII^e siècle le verre gravé en Silésie provient de fours établis en Bohême et ce commerce se prolonge, malgré les interdictions d'importation, après l'intégration de la Silésie au royaume de Prusse en 1742.

Dans les années 1720-1730, apparaît le style de Berain avec ses larges bandeaux et ses lambrequins matis, enrichis de perles et d'olives brillantes, de rinceaux, de festons, de feuilles et de paysages miniatures qui entourent les sujets principaux : figures allégoriques ou mythologiques, portraits, trophées et scènes militaires. Certains décors, comme des vues de villes, témoignent aussi de commandes de clients étrangers (pl. 220a-b).

¹⁴⁵ Nom du collectionneur qui l'a découvert et détenu avant son entrée au Musée des Arts décoratifs de Prague.

Les verres exécutés pour les visiteurs de la station thermale de Cieplice (Warmbrunn) illustrent généralement des vues de jardins avec fontaines ou des paysages des Monts des géants. Au milieu du XVIII^e siècle, cette cité devient le centre de la gravure sur verre à décor rococo avec des scènes galantes dans le goût de Watteau (pl. 221b) ; elle compte alors une quarantaine de graveurs dont le plus connu est Christian Gottfried Schneider (1710-1773). La séparation de la Silésie d'avec la Bohême entraîne rapidement le déclin de l'art du verre qui se concentrera alors vers une production commerciale de souvenirs¹⁴⁶.

La Hesse-Cassel.

A Cassel comme ailleurs, les premières traces de gravure sur verre se trouvent dans les ateliers d'orfèvres. Dans les années 1650-60, Johann Friedrich Hassel, orfèvre et propriétaire d'une boutique d'objets de luxe¹⁴⁷, fait commerce de cristal et de verre gravé, tandis que Georges Riess grave du verre acheté à Nuremberg où il avait été formé.

Cassel deviendra un centre réputé de gravure sur verre sous l'impulsion du landgrave Carl de Hesse, monté sur le trône en 1677. Engelhardt Gundelach, maître verrier et graveur qualifié, arrive à Altmünden en 1681-82 après avoir séjourné à Liège ; l'un de ses fils, Johann Lampart, grave également le verre jusqu'à sa mort prématurée en 1695. En 1680, Christoph Labhardt-le-Vieux (1641-1695), et deux ans plus tard, Franz Gondelach (1663-1726) arrivent à Cassel ; leurs chefs-d'œuvre constituent les sommets de l'art de la gravure du verre¹⁴⁸.

Le nom de Gondelach ou Gundelach est attaché à une importante dynastie de verriers connue dans le Spessart et en Hesse depuis le XV^e siècle. Forcés à l'émigration dans la seconde moitié du XVI^e, on les retrouve aussi bien en Mecklenburg, Holstein, Danemark, Suède, Bohême, Thuringe, Souabe, Basse-Saxe, que dans les Pays-Bas. La famille de Franz Gondelach s'installe à Oranienbaum dans la principauté d'Anhalt-Dessau en 1669 ; son frère, Johann Heinrich, y épouse en 1693 Anna Christina Gundelach, fille de Engelhardt Gundelach, maître de la verrerie d'Altmünden et parent éloigné. Franz Gondelach est installé à Cassel en 1682 et y travaille pour le landgrave. Inscrit parfois comme *Maître de la verrerie princière* tandis que d'autres documents le qualifient de *Graveur sur verre de la cour* ou de *Graveur sur verre du prince*, il exerçait en fait les deux fonctions. En 1722, il loue la verrerie d'Altmünden où un différend relatif à la mauvaise qualité du verre l'oppose au maître, Christoph Eberhardt¹⁴⁹.

Christoph Labhardt-le-Vieux, originaire de Turgau en Suisse, fait installer dans les douves du château de Cassel un moulin à eau, entraîné par un affluent de la rivière Fulda, et l'utilise pour la taille et la gravure des gemmes. Il est aussi réputé pour la gravure, en relief et en intaille, ainsi que pour des figures de verre coloré ou incolore en trois dimensions, préformées par pressage au moule et dont certains détails sont achevés à la pointe de diamant¹⁵⁰. Bien

¹⁴⁶ BROŽKOVÁ, DRAHOTOVÁ & HEJDOVÁ, 1989, p.124-128.

¹⁴⁷ Selon DREIER, 1996, il vendait notamment de la dentelle en provenance des Pays-Bas.

¹⁴⁸ DREIER, 1996, p. 27-29.

¹⁴⁹ DREIER, 1996, p. 21-23.

¹⁵⁰ DREIER, 1996, p. 36, n. 36, réfute l'hypothèse de Meyer, selon laquelle ce trait pourrait trouver son origine dans un séjour de Labhardt aux Pays-Bas ; la gravure de nos régions ne présentant pas, à sa connaissance, comme celle de Nuremberg, d'association dans une même gravure des techniques de la roue et de la pointe. Il s'agit là d'une méconnaissance excusable s'il n'a pas pu observer les pièces dans leur réalité, ce caractère n'ayant jamais été souligné jusqu'à présent dans la littérature.

qu'aucun document écrit n'en témoigne, il y tout lieu de croire qu'il fut à Cassel le maître de Franz Gondelach, plus que n'aurait pu l'être Gottfried Spiller à Berlin¹⁵¹.

Alors qu'en lapidaire, Labhardt travaille le verre en trois dimensions comme la pierre, Franz Gondelach va développer un art particulier au verre, où forme, scènes figurées et cadre décoratif forment un tout (pl. 222a-b). Il semble d'autre part avoir été influencé par l'art de l'ivoire dans sa conception des calices d'apparat. Si ses médaillons en relief sont redevables à la technique du verre coulé mise au point à Orléans par Bernard Perrot, les motifs en haut relief inclus dans ses vases sont pressés dans un moule trivalve de sa conception¹⁵². L'œuvre de Franz Gondelach est composée de pièces de grand prestige, ornées des armes des cours auxquelles elles sont destinées. Il s'agit de pièces de formes remarquables ; par exemple les aiguères à glace munies de becs tubulaires, portant parfois des prises rapportées, et gravées en camée à l'imitation de la pierre, conservées à Copenhague (pl. 222c) et à Pommersfelden¹⁵³.

Son fils, Johann Heinrich Gundelach II, également sujet à plusieurs différends avec Eberhardt et ses descendants, grave jusqu'en 1749 des verres d'apparat dans lesquels apparaît une certaine influence du style de Berain avec ses bandeaux et rubans ponctués de perles brillantes. Les éléments figuratifs, lions ou personnages, y sont cependant moins réalistes que chez son père et, jamais, il n'atteint sa perfection. A cette époque encore, la qualité du matériau laisse à désirer et beaucoup de ces œuvres sont aujourd'hui atteintes par le *crizzling*. Le grand calice aux armes de Hesse-Cassel conservé aux MRAH lui est attribué (pl. 235bis c)¹⁵⁴ ; il aurait été gravé sur du cristal anglais entre 1726 et 1731 alors que Gundelach n'était attaché à aucune verrerie et était obligé de s'approvisionner à l'étranger.

Le beau-frère de Franz Gondelach, Johann Friedrich Trümper, marchand de verres, dirigeait un important atelier de taille et de gravure dans lequel travaillait son propre fils, Johann Franz Trümper. Une chope signée de ce dernier laisse supposer qu'il pourrait avoir été formé dans l'atelier de son oncle. Un autre Trümper, Johann Moritz, s'installe à la cour de Berlin en 1713 ; il y pratique encore la gravure en relief en l'assortissant aux éléments décoratifs typiquement berlinois comme la frise de losanges polis¹⁵⁵.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle l'art de la gravure est poursuivi à la verrerie d'Altmünden par la famille Iselhorst, apparentée à Johann Heinrich Gundelach I.

Le Brandebourg.

Un certain Michaël Hansen est signalé comme graveur à Berlin en 1617 mais c'est à Potsdam où une nouvelle verrerie est édifée en 1674 que se développe l'école du Brandebourg. Georg Gundelach s'y installe comme maître verrier en 1677, venant de Dessau où il avait fondé une verrerie en 1669. Deux gobelets, l'un en verre fin, probablement soufflé à Dessau (pl. 86b-c), et l'autre en verre épais et taillé, vraisemblablement façonné à Potsdam (pl. 86a), lui sont attribués. Tous deux sont gravés de grandes figures d'amours assez plates mais qui pourraient être à l'origine des beaux amours de Gottfried Spiller¹⁵⁶.

¹⁵¹ DREIER, 1996, p. 30-38.

¹⁵² DREIER, 1996, p. 51-62 ; il n'est pas impossible que la technique du verre coulé de Perrot ait été transmise par Engelhardt Gundelach qui, selon son propre fils Benedictus, aurait également séjourné en France.

¹⁵³ DREIER, 1966, frontispice, fig. 22, n° 15-17.

¹⁵⁴ DREIER, 1996, p. 69-77, n° 51.

¹⁵⁵ DREIER, 1996, p. 78-81.

¹⁵⁶ KLESSE & MAYR, 1987, p. 91-92, n° 127.

Johann Kunckel (1630-1703), chimiste, pharmacien, naturaliste et alchimiste descendant d'une famille de verriers, dirige la verrerie de Drewitz près de Berlin en 1678 et y découvre le procédé d'obtention du verre rouge rubis décrit dans son *Ars Vitraria experimentalis* en 1679. A la suite des travaux d'Agricola, de Neri et de Cassius, il parvient à fixer la coloration pourpre dans le verre en utilisant un précipité d'or et d'étain dans une solution d'eau régale¹⁵⁷ et en réchauffant le mélange vitreux. Cette recette sera ensuite poursuivie à Potsdam et son secret se diffusera rapidement à Munich et dans le sud de l'Allemagne.

Martin Winter (+ 1702), graveur de l'électeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg commence à graver en relief en 1684 au moyen d'une taille hydraulique installée à Berlin, un procédé pour lequel il obtient un privilège. Son neveu (ou élève) Gottfried Spiller (1663-1728) le rejoint en 1687. Gottfried Spiller n'a signé aucun verre mais seulement une aiguière en cristal de roche montée en orfèvrerie¹⁵⁸. Son œuvre est caractérisée par de grandes figures d'amours avec de beaux corps joliment potelés et des visages qui respirent le bonheur (pl. 223), profondément gravées en intaille dans une technique impeccable et un style particulièrement séduisant¹⁵⁹. Ces verres sont parfois agrémentés de frises en relief opposant détails satinés et fortement polis.

Les bocalux produits à Potsdam se reconnaissent à leur forme simple dont le nœud, le pied, le bas de la coupe et le couvercle sont ornés de feuilles pointues alternant gravure brillante et satinée, tandis que les bords de la coupe et du couvercle s'enrichissent de rangs de perles ou de losanges fortement polis (pl. 224a). Ces modèles, créés vers 1690, resteront en vogue jusque dans les années 1730¹⁶⁰. Un certain nombre de calices ornés de grandes scènes mythologiques sont signés du monogramme *HI*, assimilé à Heinrich Jäger, un maître venu de Liberec vers 1700 et ensuite établi à Arnstadt en Thuringe vers 1720. Celui-ci se distingue par une curieuse façon de dessiner les anatomies, avec les membres approximativement articulés et les visages de profil¹⁶¹. Le bocal des MRAH¹⁶², illustrant la légende de Diane et Actéon, est typique de sa manière.

Sous Frédéric-Guillaume I^{er}, les formes se simplifient et le décor gravé est particulièrement axé sur la famille royale ; les portraits en médaillon du roi et de la reine, entourés de trophées d'armes et de drapeaux ou des monogrammes de leurs enfants, sont rehaussés d'épaisses couches d'or (pl. 224b). Le verre de cette époque est généralement fortement *crizzle*¹⁶³.

La Verrerie de Potsdam est remplacée en 1736 par celle de Zechlin ; le verre acquiert alors un éclat particulier, renforcé par le raffinement de la taille et les jeux de bulles d'air décoratives incluses dans la jambe (pl. 225a).

Elias Rosbach (1700-1765), un artiste indépendant qui signait généralement ses œuvres, introduit une élégance et une poésie nouvelle dans la gravure brandebourgeoise. Il a gravé plusieurs verres représentant une divinité fluviale dans un paysage, d'après une médaille commémorative de la victoire de Frédéric III sur le Rhin, et illustré le thème de Chronos et Fortuna (pl. 225b)¹⁶⁴.

¹⁵⁷ Mélange d'acide azotique et d'acide chlorhydrique qui a la propriété d'attaquer l'or et le platine.

¹⁵⁸ Von STRASSER, 2002, p. 310, pl. 37.

¹⁵⁹ KLESSE & MAYR, 1987, p. 92, n° 128.

¹⁶⁰ SCHMIDT, 1912, p. 300-324.

¹⁶¹ CHARLESTON, 1962, p. 67-84.

¹⁶² MRAH, Inv. 202; reproduit dans BERRYER, 1957, pl.

¹⁶³ KLESSE & MAYR, 1987, n° 134; Von STRASSER, 2002, n° 192-193.

¹⁶⁴ KLESSE & MAYR, 1987, p. 95-96, n° 137; Von STRASSER, 2002, p. 311, n° 202.

La Saxe

Les archives de Dresde mentionnent nombre de graveurs sur pierre au tournant des XVI^e et XVII^e siècles ; notamment Valentin Drausch, passé en 1582-83 à la cour d'Auguste I^{er}, entre ses séjours à Munich et à Prague et, bien sûr, Caspar Lehmann qui y obtint le titre de *Graveur de gemmes de l'électeur Christian II* entre 1606 et 1608. Toute une génération de graveurs sur verre est marquée par le passage de Lehmann à Dresde, particulièrement Caspar, Wolfgang et Georg Schindler qui venaient des Monts métallifères.

Deux pièces signées *GS*, gravées par Georg Schindler sur un verre extrêmement mince, produit à Tambach en Thuringe, sont connues. Un calice à jambe soufflée partiellement au moule, aujourd'hui *crizzlé* et brisé (pl. 226b), décoré de deux médaillons présentant une vue de Dresde et une parade militaire entre deux rangs de feuilles en spirales, a certainement été gravé vers 1635-40¹⁶⁵. L'autre, un bocal disparu de Dresde en 1945, portait une image de Bacchus sur un tonneau et une devise à boire.

Deux autres noms de graveurs ayant travaillé pour la cour de Dresde au XVII^e siècle sont encore répertoriés : Hans Henning vers 1660 et Heinrich Müller vers 1680 mais leurs œuvres ne sont pas connues¹⁶⁶. Tous ces artistes travaillaient un verre fin, dit *de Venise*.

La *Verrerie royale de l'électorat de Saxe-Pologne* a été fondée à Dresde en 1699 à l'usage exclusif de la cour ; ses archives étant intégralement conservées et étudiées, son histoire est particulièrement bien documentée¹⁶⁷. Dès l'origine, des recherches visant à améliorer la qualité du verre sont entreprises sur place et des expériences externes sont assimilées grâce à la présence de verriers français et italiens mais aussi aux voyages d'étude entrepris dans toute l'Europe par les directeurs de la manufacture. La production des années 1709 à 1715 est cependant marquée par une dévitrification du matériau¹⁶⁸ ; l'usage du plomb est introduit en très faible pourcentage dans la fabrication dès 1715, et plus intensément à partir de 1746 afin d'obtenir un cristal à la façon d'Angleterre¹⁶⁹.

Les pièces les plus remarquables sont d'imposants bocaux de prestiges, pouvant atteindre plus de 70 cm de haut et catalogués comme *Willkomm* dans les caves royales de l'électorat de Saxe-Pologne. Ces chefs-d'œuvre sont façonnés et décorés avec un soin extrême (pl. 226a).

Les hautes flûtes aux armes et aux monogrammes royaux ou aux insignes d'ordres constituent la production la plus courante de la verrerie de Dresde, destinée aux différentes résidences royales ou à fournir des cadeaux diplomatiques (pl. 226c)¹⁷⁰.

Il est reconnu qu'un partage du travail selon les qualifications était pratiqué à Dresde. L'ensemble du décor d'un bocal était généralement confié à deux ou trois graveurs, l'ornementation du pied et du couvercle étant préalablement réalisée par des artisans moins talentueux ; certains étaient spécialisés dans le dessin des armoiries ou des insignes d'ordres, d'autres dans le tracé des devises¹⁷¹. Les thèmes favoris sont les scènes mythologiques et bibliques, les allégories, les devises et emblèmes repris à des recueils tels que les *Devises*

¹⁶⁵ Musée de Weimar : HAASE, 1988, p. 114, n° 86 (et non 87 comme indiqué dans le texte).

¹⁶⁶ HAASE, 1988, p. 113-114.

¹⁶⁷ HAASE, 1988.

¹⁶⁸ HAASE, 1988, p. 120.

¹⁶⁹ HAASE, 1988, p. 130.

¹⁷⁰ HAASE, 1988, p. 122-123.

¹⁷¹ HAASE, 1988, p. 132-133.

pour les Tapisseries du Roy, publiées à Augsbourg en 1687 ou les *Devises et Emblèmes Anciennes et Modernes tirées des plus célèbres Auteurs*, publiées par Daniel de la Feuille en 1691 à Amsterdam, dont les inscriptions sont le plus souvent transcrites en français¹⁷².

En 1701, parmi les dix graveurs en service à la manufacture, les Saxons côtoyaient des personnes venues de Bohême, de Brandebourg, de Nuremberg et de Thuringe, apportant chacune leurs influences.

Johann Joseph Kiessling, actif à Dresde de 1717 à 1744, y est considéré comme le meilleur graveur. Il excelle par la netteté de ses inscriptions, l'élégance de ses frises, de ses rinceaux et de ses cartouches et dans le rendu des armoiries, des insignes d'ordres et des devises, gravés notamment sur verre rouge rubis.

A partir de 1730, il n'y a plus autant de graveurs, le décor s'orientant vers d'autres voies. C'est à cette époque qu'est créé le grand bocal orné de l'ordre de l'Aigle blanc de Pologne, dont la jambe et la prise du couvercle sont constitués du monogramme en haut relief d'Auguste-le-Fort (pl. 227) ; une œuvre qui avait été précédemment attribuée à Gotfried Spiller de Potsdam ou à Franz Gondelach de Cassel¹⁷³.

La verrerie de Glücksburg, dirigée conjointement à celle de Dresde, avait une production orientée vers le public. Elle produisait essentiellement des calices à coupe conique s'achevant par une base épaisse et proéminente, montée sur une jambe en balustre, taillées toutes deux d'une infinité de facettes rectangulaires horizontales. Après l'arrêt de la production de Dresde en 1762, la fabrication du verre de prestige est reprise pendant quelques années à Glücksburg mais ces verres, généralement campaniformes et montés sur une haute jambe composite, seront décorés par des graveurs indépendants ou exportés pour être gravés, notamment en Hollande (pl. 233a)¹⁷⁴.

La Thuringe

C'est à la Thuringe qu'est attribuée la gravure à la roue sur verre la plus ancienne : le gobelet aux armes de Schwarzburg et Brunswick-Lunebourg, portant sur sa monture en argent la date de 1592, anciennement attribué à Caspar Lehmann et conservé au Metropolitan Museum de New York (pl. 228a). Les motifs de fleurs et de rinceaux rappellent cependant le décor des bouteilles polylobées produites par la verrerie de Tambach dans les années 1635 (pl. 228b) et gravées par Elias Fritzsche et Johann Hess, lequel s'installera ensuite à Francfort¹⁷⁵. La flûte illustrant la légende de Pyrame et Thisbé, du Musée de Cleveland, est également considérée comme un témoignage de la gravure de Thuringe, avant 1632 (pl. 228c)¹⁷⁶. Bien que cela n'ait jamais été signalé, il paraît inconcevable que cette flûte ait pu être fabriquée ailleurs que dans une fournaise des Pays-Bas ou de Liège, en raison de sa forme particulièrement typique de la production Bonhomme.

L'influence de Nuremberg est très sensible chez Caspar Creutzburg, graveur de Frédéric Ier de Saxe-Gotha, dans les années 1690. Celui-ci travaille sur des calices à jambe composite

¹⁷² HAASE, 1988, p. 143-149.

¹⁷³ HAASE, 1988, p. 133-135.

¹⁷⁴ HAASE, 1988, p. 150-151, 249, 284; LEFRANCQ, 1998, p. 149-168.

¹⁷⁵ Von STRASSER, 2002, p. 353, fig. 42, n° 213.

¹⁷⁶ Von STRASSER, 2002, p. 353, fig. 44.

soufflée, semblables à ceux de Nuremberg mais plus lourds et plus épais, dont l'origine n'est pas connue¹⁷⁷.

Georg Ernst Kunckel (1692-1750) est reconnu comme un graveur de grand talent, au service de Frédéric II de Saxe-Gotha. Son art est influencé par le style de Berain, prédominant dans la première moitié du XVIII^e siècle, avec ses bandeaux enrichis de perles et de pointes de diamant fortement polies qui donnent une apparence extrêmement précieuse à ses oeuvres¹⁷⁸. L'influence de Berlin est également perceptible chez le maître *HI* et chez Samuel Schwarz, établi à Arnstadt dans les années 1730¹⁷⁹.

Andreas-Friedrich Sang, né à Ilmenau, est le premier représentant d'une famille de graveurs dont certains membres émigreront en Hollande (pl. 229a-c). De 1719 à 1760, il travaille pour Ernest-Auguste de Saxe-Weimar, dans un style délicat où médaillons, lambrequins et entrelacs perlés épousent des formes soulignées de facettes et de godrons fortement polis, encore marquées par l'influence de Berlin et de la Silésie¹⁸⁰. Son fils Johann-Heinrich-Balthasar Sang travaille à Ilmenau jusqu'en 1747 avant de partir à la cour de Brunswick où il s'attache au décor de miroirs dans le goût rococo. Ses verres creux aux formes raffinées sont ornés de cartouches rocailles fortement polis entourant de petites scènes mythologiques et reflétant une certaine horreur du vide¹⁸¹.

Les Pays-Bas septentrionaux

Mises en lumière par Pieter Ritsema van Eck, les plus anciennes œuvres gravées à la roue aux Pays-Bas vers le milieu et dans le 3^e quart du XVII^e siècle, sont étroitement liées à l'école de Nuremberg¹⁸². Le premier verre gravé qui soit connu dans les Pays-Bas septentrionaux est un roemer aux armes des Sept-Provinces, portant l'inscription *Pro Patria Libertate*, monogrammé *WFS* et daté 1645¹⁸³.

Particulièrement important, en raison de sa signature *CAREL DV QVESNE 1661*, est un autre roemer, décoré de personnages chimériques d'après Jacques Callot (pl. 230a-b)¹⁸⁴ ; mais bien que le nom de Du Quesne apparaisse à plusieurs reprises à cette époque dans les archives de La Haye au sujet de verres gravés, aucune autre œuvre ne peut être fermement assignée à cet hypothétique artiste.

Cinq autres pièces remarquables de cette période ont appartenu au bourgmestre d'Amsterdam Joan Huydecoper (1599-1661), bien connu comme collectionneur de verres : un gobelet décoré de personnages incarnant les Quatre Continents et daté 1660 (pl. 230c-d)¹⁸⁵, un roemer et un berkemeier aux armes de son manoir et un second berkemeier commémorant son cinquième mandat de bourgmestre en 1660 ; ces derniers peuvent vraisemblablement être attribués au même artiste que le roemer signé Carel Du Quesne. Un gobelet à scène de chasse

¹⁷⁷ Von STRASSER, 2002, p. 354.

¹⁷⁸ Von STRASSER, 2002, p. 354-355, fig. 46.

¹⁷⁹ Von STRASSER, 2002, p. 356, réfute l'assimilation du maître *HI* ou *IH* à Heinrich Jäger pour lui préférer un certain J. Hartmann.

¹⁸⁰ SCHMIDT, 1912, p. 348-349, fig. 201.

¹⁸¹ SCHMIDT, 1912, p. 349-350, fig. 202; DRAHOTOVÁ, 1983, fig. 87.

¹⁸² RITSEMA van ECK, 1984, p. 86-87; Id, 1995, p. 173-174.

¹⁸³ Musée Willet-Holthuysen, Amsterdam.

¹⁸⁴ Toledo Museum of Art.

¹⁸⁵ Rijksmuseum.

dans le style de Tempesta porte lui aussi les armes de Joan Huydecoper et la date 1660 (pl. 231a-b)¹⁸⁶.

Le plus extraordinaire exemple de gravure à la roue de cette époque précoce est le gobelet couvert, gravé d'une scène de chasse d'après un modèle de Tempesta et portant les armes de Godart Adriaan van Reede et Margaretha Turnor, situé vers 1660-68 (pl. 92a-b)¹⁸⁷. En raison du nombre de pièces aux armes de familles belges bien identifiées qui lui sont attribuables, il semble aujourd'hui que son auteur ait pu séjourner aussi dans les Pays-Bas méridionaux dès les années 1660.

Quelques calices à bulbe appartenant aux années 1670-90, décorés des armes de la république des Sept-Provinces, de La Haye ou de Haarlem révèlent encore une impressionnante qualité graphique mais sont nettement moins influencés par le style de Nuremberg (pl. 231c). L'un d'eux porte le monogramme *AB*, tout comme un bocal à bulbe célébrant le mariage de Guillaume III et Marie II Stuart en 1677¹⁸⁸.

Les dernières décennies du XVII^e siècle voient apparaître des verres à la façon de Venise dont la matière est fortement atteinte par le *crizzling*. Cette maladie associée aux sujets illustrés amène Ritsema van Eck à la conclusion qu'il s'agit très certainement de verres fabriqués aux Pays-Bas et contenant une faible quantité de plomb¹⁸⁹, une opinion qui serait aujourd'hui à revoir à la lumière des analyses établissant un lien entre la dévitrification et la carence en durcissant (chaux ou plomb)¹⁹⁰.

Le XVIII^e siècle nous a laissé une profusion de verres gravés de qualité médiocre et parfois stéréotypés, gravés en Allemagne ou par des graveurs allemands immigrés. Cela est dû au rôle joué par une infinité de sociétés et d'institutions de tout genre, établies dans la république des Sept-Provinces, qui pratiquaient une culture du *drink* requérant une quantité de verres spécifiques, et d'autre part par la coutume d'offrir un verre gravé à chaque occasion : naissance, anniversaire, mariage, jubilés, transaction commerciale ou même voyage en bateau. Dans la première moitié du siècle, se dégagent des personnalités comme Willem Otto Robart, travaillant à La Haye et à Leyde (pl. 232b), ou Johannes Mattheus Kieseling, venu de Gotha à Rotterdam (pl. 232a) et travaillant tous deux dans le goût berlinois. Christian Preissler, est plutôt attaché au goût silésien à Amsterdam.

Dans la deuxième moitié du siècle, Christian et Christophe Schröder étaient réputés à La Haye et à Delft pour la gravure de portraits royaux sur miroir, influencés par le style de Berlin (pl. 233a). Tandis qu'à Amsterdam, l'art de la gravure à la roue est dominé par la personnalité de Jacob Sang (1720-86), venu d'Erfurt et très certainement parent d'Andreas-Friedrich et de Johann-Balthazar Sang, actifs à Weimar et Ilmenau. Son style, empreint de raffinement, de rigueur et de minutie se retrouve dans un nombre considérable de verres en cristal anglais importés en Hollande pour y être gravés (pl. 233b)¹⁹¹.

¹⁸⁶ Musée de Murano.

¹⁸⁷ Château d'Amerongen: LIEFKES, 1989, p. 41-42, n° 14.

¹⁸⁸ RITSEMA van ECK, 1984, p. 95-97.

¹⁸⁹ RITSEMA van ECK, 1995, p. 174.

¹⁹⁰ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001.

¹⁹¹ Il apparaît aujourd'hui que Jacob Sang et Simon Jacob Sang n'étaient qu'une seule et même personne : LAMERIS, 1998, p. 53-56.

L'Espagne

Consécutive à l'instauration de la monarchie des Bourbon, la nécessité de produire des glaces de grandes dimensions et des lustres imposants à l'usage des palais royaux est à l'origine de la création par Philippe V d'une manufacture royale de verres, à l'instar des manufactures créées en France par Louis XIV. Celle-ci voit le jour en 1721 lors de la construction du Palais de La Granja sur le site de San Ildefonso dans la région de Ségovie. A côté des verres plats, des glaces et des éléments de lustrerie, de la gobeletterie de luxe, en verre clair ou blanc, est également produite.

Le décor gravé, en général simplement constitué de guirlandes et de grosses fleurs (pl. 234a), est couvert d'or¹⁹². Un certain nombre de pièces au décor plus évolué, vues de bâtiments, paysages, etc., peuvent être qualifiées de *façon de Bohême*, mais leur qualité n'en est pas moins médiocre (pl. 234b)¹⁹³. Sur base de leur style, nombre de celles-ci avaient été jadis attribués à la Bohême ou à l'Allemagne. L'étude récente, et toujours en cours, des archives de la Granja prouve aujourd'hui que ces pièces ont bien été réalisées dans la manufacture royale espagnole où sont passés plusieurs artistes tchèques expatriés¹⁹⁴.

Seul le portrait du roi Charles III, gravé par F. Lagru sur un grand miroir (pl. 234c), d'après un tableau de Mengs, se présente comme une œuvre de qualité remarquable. Le personnage est animé d'une vie intérieure digne d'un portrait psychologique, extrêmement difficile à traduire dans le verre¹⁹⁵.

L'Angleterre

La gravure à la roue n'a pas été pratiquée par les Anglais avant le deuxième quart du XVIII^e siècle et l'on peut affirmer que les verres dédiés à Guillaume III et Marie à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e sont l'œuvre de graveurs étrangers. La présence du Tchèque Georges Franz Kreybich, qui pratiquait son art sur un touret portable, a été relevée à Londres en 1688 ; de même que celle d'Anton Wilhelm Mäuerl, un artiste de Nuremberg, qui circulait en Angleterre entre 1699 et 1710. Les premiers graveurs allemands étaient essentiellement engagés pour décorer des encadrements de miroirs ; mais quelques verres creux ont aussi le bord orné de rinceaux et d'arabesques finement ciselés semblables aux motifs baroques prisés en Europe centrale.

Les premiers graveurs anglais, connus par des annonces publicitaires, apparaissent à Londres vers 1730 et pratiquent alors un naturalisme décoratif qui s'écarte du formalisme allemand ; les grandes fleurs au naturel, les papillons et les insectes n'atteignent cependant pas la perfection technique des artistes précédents. Ce naturalisme décoratif, typique des années 1740-60, est presque exclusivement représenté par les verres jacobites¹⁹⁶.

Ces verres à vin, à caractère séditionnel, étaient utilisés dans des clubs secrets, partisans de la monarchie des Stuart, pour lever un toast au roi Jacques II et ensuite aux princes Jacques Francis Edouard (Jacques III dit le vieux prétendant) et Charles Edouard (le jeune prétendant), contraints à l'exil en France¹⁹⁷. Leurs décors présentent un évident contenu symbolique : la rose blanche des Stuart à un ou deux boutons (évoquant peut-être le roi et les deux

¹⁹² *Real Fábrica des Cristales*, 1991, p. 114-125.

¹⁹³ *Real Fábrica des Cristales*, 1991, p. 81.

¹⁹⁴ PASTOR REY de VIÑAS, communication à l'ICOM Glass Committee, Prague, 10/9/2002.

¹⁹⁵ *Real Fábrica des Cristales*, 1991, p. 100.

¹⁹⁶ SEDDON, 1995, p. 93-94.

¹⁹⁷ SEDDON, 1995, p. 57-69.

prétendants) (pl. 235a), le chêne royal (rappel de la cache de Charles II), l'étoile (bonne étoile de Charles Edouard), le chardon (emblème de l'Ecosse), la couronne à trois plumes (emblème du Pays de Galles), ou des effigies plus ou moins naïves des princes (pl. 235b), peuvent être accompagnés de différentes devises¹⁹⁸. Il semble aujourd'hui que la grande quantité de verres jacobites connus puisse être attribuée à une dizaine de graveurs différents dont le style peut être raisonnablement rapproché de certains noms d'ateliers londoniens¹⁹⁹.



¹⁹⁸ SEDDON, 1995, p. 95-137.

¹⁹⁹ SEDDON, 1995, p.138-175

I.B.

*Les Pays-Bas méridionaux
et la principauté de Liège*

I.B. Les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège

I.B.1. Cadre historique et géographique

Dans l'empire de Charles-Quint, les anciens Pays-Bas couvraient grosso-modo les territoires actuels des Pays-Bas, du Luxembourg et de la Belgique, englobant l'Artois et une avancée dans le nord de la France, mais à l'exception de la principauté de Liège qui dépendait de l'empire d'Allemagne. D'abord réunies sous les appellations de Pays-Bas espagnols ou de XVII Provinces, ces régions ont connu maintes vicissitudes politiques qui en ont à plusieurs reprises affecté les frontières. Les troubles religieux de la deuxième moitié du XVI^e siècle, suivis de la Guerre de quatre-vingts ans, conduisant progressivement à la scission des sept provinces septentrionales, se clôturent en 1648 par la Paix de Münster, consacrant définitivement l'indépendance de ces dernières sous le nom de Provinces-Unies. Après la mort de Philippe IV, dès 1666, la France s'empare de l'Artois, des parties méridionales de la Flandre, du Hainaut et du Luxembourg ; les Pays-Bas méridionaux, réduits à la portion congrue, demeurent espagnols, tout en cédant ou reprenant au gré de traités successifs certaines places-fortes frontalières. En 1700, sous le règne de Philippe V, petit-fils de Louis XIV, ils sont annexés par la France qui les cède rapidement aux Provinces-Unies avant de les remettre en 1714 sous l'autorité des Habsbourg d'Autriche, descendants de Charles-Quint. Les Pays-Bas méridionaux resteront autrichiens jusqu'en 1795, lorsque les troupes révolutionnaires annexent le territoire de la Belgique à la France. Les Provinces-Unies deviennent alors la République Batave. Soumise à l'autorité de l'empereur d'Allemagne, la principauté ecclésiastique de Liège verra elle aussi sa neutralité et son indépendance s'effondrer à la fin du XVIII^e siècle.

A ces incertitudes politiques, répondent des phases d'important développement économique ; l'industrie verrière, en particulier, atteint une extraordinaire efflorescence. Anvers, premier port du monde, après avoir présidé au transit des cargaisons de verres en provenance de Venise, voit s'établir les premières fournaies qui accueillent des verriers italiens. N'important plus que les matières premières, la ville devient rapidement au milieu du XVI^e siècle la capitale de la fabrication du verre *à la façon de Venise*. La fermeture de l'embouchure de l'Escaut par les Hollandais en 1585 jule son économie qui redeviendra florissante au XVII^e siècle. Cet assoupissement profite à Londres et à Amsterdam dont les ports sont en plein développement. Les verriers italiens quittent momentanément Anvers pour fonder de nouvelles fournaies dans ces villes ; ils essaient aussi vers Middelburg et Leyde mais également Liège, ensuite s'Hertogenbosch et Haarlem. Dans les Pays-Bas espagnols, Bruxelles, en tant que capitale, obtient après Anvers le monopole de production du verre fin, tandis que le sud du Hainaut et le Brabant continuent la fabrication commune. L'opulence de la principauté de Liège attire également des transfuges italiens qui développent progressivement une verrerie de luxe dans la cité.

Les directeurs de ces verreries se livrent à une véritable guerre des monopoles pour obtenir la suprématie économique, et utilisent la concurrence déloyale quand échoue le jeu des alliances familiales. Ils se disputent aussi une précieuse main-d'œuvre italienne, porteuse d'un savoir-faire séculaire. On comprend, dans de telles conditions, qu'il est extrêmement hasardeux d'assigner un produit verrier du XVI^e et du début du XVII^e siècle à l'une ou l'autre région, tant ceux-ci se ressemblent. Vers le milieu du XVII^e siècle, la famille liégeoise des Bonhomme atteint l'hégémonie. Etrangers aux Pays-Bas, ils parviennent à s'y implanter en s'appropriant la plupart des verreries avec leurs privilèges. Après avoir conquis, grâce à la neutralité de la principauté de Liège, le marché de la Hollande et de la Zélande avec une production de 10.000 roemers par semaine, ils inondent les Pays-Bas des verres à *la façon de Venise* qu'ils fabriquent dans leurs usines de Liège puis de Bruxelles. L'omnipotence des Bonhomme sur les marchés belge et circonvoisins dans la deuxième moitié du XVII^e siècle réduit dès lors fortement les doutes d'attribution pour cette époque.

La situation se présente de manière bien plus complexe au XVIII^e siècle : nombre de verres de luxe, traditionnellement dits à *la façon de Bohême*, s'avèrent en réalité d'origine tchèque ou allemande. La production nationale est désormais limitée au verre plat et à la bouteillerie, mais Liège fabrique encore la verrerie fine d'usage courant. Ce n'est que dans la deuxième moitié du siècle, sous l'influence anglaise, qu'une production de cristal au plomb, d'ailleurs assez limitée, verra le jour à Liège et à Namur.

Née à Anvers à la fin du XVI^e siècle pour s'évanouir dans les premières années du XVII^e, la gravure sur verre réapparaît, florissante, durant toute la deuxième moitié du XVII^e siècle, période d'apogée des Bonhomme, pour à nouveau s'éteindre dans la Belgique du XVIII^e.

A ce stade de l'étude, et bien qu'aucune mention probante n'ait jusqu'à présent permis de le démontrer, une conviction intime que la gravure sur verre est liée, dans la Belgique du XVII^e siècle, à l'activité industrielle des Bonhomme s'est établie ; la mise en perspective de cet art dans le contexte de l'empire Bonhomme constitue dès lors une part importante du travail.

L'activité verrière des industriels liégeois ne disparaît cependant pas totalement au début du XVIII^e siècle, mais s'oriente vers une production plus ordinaire. Le pouvoir autrichien impose alors aux Pays-Bas le verre de luxe en provenance de Bohême et sa gravure, dont la mode passera à son tour après 1750. Avant qu'un nouveau goût, dominé par le cristal anglais, n'implante la géométrie de la taille facettée, une vague de frivolités et d'ornements en relief, écartant toute possibilité de gravure, affecte la verrerie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Marquée par les bouleversements politiques générés par la Révolution française, l'Europe continentale entre alors dans une nouvelle ère économique. L'histoire du verre est profondément touchée par la révolution industrielle : méthodes de production mais aussi précédés décoratifs perdent alors tout caractère individuel et n'intéressent donc plus cette étude.

I.B.2. Historique de la recherche

Réunis au sein de *cabinets d'antiquités* déjà constitués au début du XIXe siècle, d'imposants ensembles de verres anciens se trouvent aux origines des grandes collections nationales d'arts décoratifs fondées au milieu du siècle. Exposées dans un but d'enseignement, afin d'offrir aux artisans du temps les modèles techniques et esthétiques issus des périodes antérieures, ces collections n'ont suscité que très tard un véritable intérêt historique.

Au départ d'une classification basée, vers 1850, sur la seule connaissance des verres de Venise et de Bohême, l'histoire n'a découvert qu'un quart de siècle plus tard l'existence d'une production, dite *flamande*, de verre à la façon de Venise. Un énorme travail de dépouillement des archives a alors été entrepris, couvrant tout le dernier quart du XIXe siècle, et jetant les bases de notre connaissance du verre des Temps modernes.

Alors que l'intérêt d'une étude des inscriptions et blasons ornant les verres avait été souligné dès 1880 par Henri Schuermans²⁰⁰, cet appel du pied n'a connu aucune suite durant un demi-siècle. La première étude en ce sens ne paraît qu'en 1937 sous la plume d'Henri Nicaise. Ouvrant la voie avec l'étude d'un gobelet daté de 1592 et portant une inscription dialectale permettant de l'assigner à Anvers, cet auteur trop tôt disparu n'a pas pu prolonger ce type de recherches.

L'éventualité du déplacement dans nos provinces d'artistes migrants a été avancée par Anne-Marie Berryer en 1957 dans son catalogue de la verrerie ancienne des MRAH, lors de l'attribution à un maître allemand itinérant, d'armoiries flamandes sur un calice d'origine locale. Ce postulat ne sera confirmé et amplifié qu'en 1984 par Pieter Ritsema van Eck, dans le cadre d'une étude consacrée au verre gravé des Pays-Bas septentrionaux, où il affirme de façon évidente l'existence d'un même courant dans les Pays-Bas méridionaux.

Bien que la verrerie gravée ait été maintes fois utilisée pour enrichir l'illustration d'ouvrages sur les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, ses ressources historiques n'ont jamais été réellement exploitées, sinon timidement par Henri Fettweis et Luc Engen, en 1989.

Comment s'est développée, au cours des 150 dernières années, l'étude du verre fin en Belgique de la Renaissance à la Révolution industrielle et quelles sont les leçons à tirer de cette progression ? Cette historiographie a pour but de cibler, dans le contexte de l'histoire générale du verre en Belgique, les précédentes études abordant le verre gravé dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Au terme de ce chapitre, s'élargissant en certaines circonstances au niveau international, il apparaît que le domaine est à ce jour quasiment inexploré. Ceci démontre l'intérêt d'une nouvelle approche de l'étude du verre ancien sous l'angle de son décor et particulièrement, dans le cas présent, de la gravure.

Le *décorticage* de l'œuvre de Chambon, au risque de paraître outrancier, permet par ailleurs d'établir définitivement une fraude, qui s'avère systématique, des documents qu'il présente comme originaux. Une telle approche justifie le bannissement définitif de toute référence aux études de cet auteur et conforte la suspicion de falsification des verres gravés vendus par lui.

²⁰⁰ Il sera toujours très difficile [...] de déterminer exactement l'origine des verres qui ne sont pas ornés de blasons ou d'inscriptions [...] quant aux verres gravés, ayant généralement la forme de calices, les inscriptions dont ils sont revêtus sont des témoignages de leur origine.

I.B.2.a. Les pionniers

Avant 1873, l'existence en Belgique d'une fabrication de verre fin remontant à la Renaissance était totalement insoupçonnée. Comme le soulignait très justement Désiré van de Casteele en 1878 : « *M. Juste, conservateur du Musée d'antiquités de Bruxelles, dans ses catalogues de ce Musée, ne parle pas une seule fois des verres à la façon de Venise, fabriqués en Belgique* »²⁰¹. Et pourtant, le noyau de la collection de verres anciens, aujourd'hui conservée au Cinquantenaire, avait été acquis avant le premier transfert des antiquités de l'Etat, du Palais de l'Industrie à la Porte de Hal²⁰². En 1844, un lot de 141 verreries avait été acheté à la vente Van den Wiele à Malines ; parmi celles-ci : 33 calices à serpents et deux à fleurs, 23 verres filigranés, 22 verres gravés ou dorés et de nombreux verres clairs. En 1851, la vente à Gand du cabinet d'antiquités de Joan D'Huyvetter offre au Gouvernement l'occasion d'acquérir un nouveau lot de 28 verres destinés au Musée de la Porte de Hal. Le Musée de Cluny et le British Museum emportent également quelques uns de leurs fleurons lors de cette vente dont des lots épars arriveront encore par la suite au Cinquantenaire via d'autres voies, notamment le legs Vermeersch de 1911. De ce lot de 28 verres, nous retiendrons le gobelet en forme de cloche dit *ducdalf* et le flacon en forme de tortue aujourd'hui fermement attribués à la verrerie d'Anvers. Mais il faut bien le reconnaître, pas plus que les catalogues de Juste, le dossier de la vente Van den Wiele ou le catalogue du cabinet D'Huyvetter ne connaissent d'autres verres que de Venise, de Bohême ou d'Allemagne... Cette méconnaissance s'avère d'ailleurs générale puisque le catalogue du British Museum publié en 1871, ignore encore à cette date les verres qui seront ensuite qualifiés de *flamands*²⁰³.

Jules HOUDOY (1818-1883)

C'est à Jules Houdoy, Conservateur des Archives départementales du Nord à Lille que revient le mérite d'avoir attiré, en 1873, l'attention sur les verreries d'Anvers et de Bruxelles. Dans un opuscule de 75 pages, intitulé *Verreries à la façon de Venise. La fabrication flamande d'après des documents inédits*, il fournit un premier exposé historique de 39 pages, suivi de la transcription des documents d'archives découverts dans le fonds de Lille, notamment dans les registres de la Chambre des comptes de Flandre²⁰⁴. Il est également le premier à s'intéresser au document archéologique lorsqu'il fait allusion à la *quantité de tessons de verres d'un travail vraiment artistique récoltés dans les travaux de construction du nouvel Hôtel de Ville de Lille à l'emplacement de l'ancien palais des ducs de Bourgogne*²⁰⁵.

Suite à cette première parution, Henri Schuermans incitera ses collègues historiens et archivistes à rechercher dans les différents fonds du pays les traces écrites de la fabrication du verre à la façon de Venise des anciens Pays-Bas : « *Il est temps de revendiquer pour notre*

²⁰¹ Van de CASTEELE, 1878, p. 189, fait allusion aux trois éditions de JUSTE, *Catalogue des Collections composant le Musée royal d'Antiquités, d'Armures et d'Artillerie*, dont la dernière est parue en 1874.

²⁰² En 1847-48. Suite à l'accroissement progressif des collections, celles-ci furent transportées en 1889 dans l'aile nord d'abord, ensuite dans l'aile sud du Cinquantenaire.

²⁰³ SCHUERMANS, 1883, p. 164, n. 1, fait allusion au catalogue de la Collection Slade, publié par NESBITT en 1871 ; van de CASTEELE, 1878, p. 189.

²⁰⁴ HOUDOY, 1873.

²⁰⁵ HOUDOY, 1873, p. 37.

pays une branche importante des arts industriels où nous avons brillé au XVI^e siècle et au XVII^e : la verrerie à la façon de Venise, si bien remise en lumière par des documents inédits puisés aux archives de Lille et de Liège... Il est temps de ne plus ranger les verres artistiques fabriqués dans notre pays, parmi les verreries de Venise et d'Allemagne, comme le font encore certains catalogues arriérés ; si nous avons dans nos collections des verres de Venise et d'Allemagne, la plupart, sans doute, sont des verres à l'imitation de ceux de Venise et d'Allemagne, mais ils ont bel et bien été fabriqués dans nos provinces »²⁰⁶.

Désiré van de CASTEELE (1839-1917)

D'abord attaché aux Archives du Conseil des Flandres à Gand, Désiré van de Castele sera Archiviste adjoint aux Archives de l'Etat à Liège en 1873, avant d'en devenir le Conservateur de 1882 à 1885. Travaillant essentiellement au reclassement des fonds anciens et à la récolte des archives privées et paroissiales de la province, il parvient à convaincre les notaires liégeois de remettre à l'institution les dossiers de leurs prédécesseurs. C'est en dépouillant ces archives notariales que van de Castele a trouvé les sources de ses études consacrées à la verrerie liégeoise, notamment les contrats d'embauche de maîtres italiens travaillant au service des Bonhomme. On lui doit aussi la découverte, dans de vieilles liasses, du dessin du retable de l'Abbaye de Stavelot.

Membre de l'Institut Archéologique Liégeois, c'est tout naturellement dans le Bulletin de cette société savante qu'il a publié l'essentiel de ses recherches à partir de 1878 : *Anciens grès et verres liégeois*²⁰⁷, et les 2^e, 3^e et 4^e *Lettre à Monsieur S... sur l'ancienne verrerie liégeoise*²⁰⁸.

On a reproché à van de Castele de se laisser trop distraire par l'anecdote²⁰⁹. En effet, ses écrits se présentant comme un long répertoire de noms puisés dans des contrats d'embauche, de mariage, etc., sont des documents précieux mais difficilement assimilables faute de synthèse.

Alexandre PINCHART (1823-1884)

Attaché aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles en 1847 après un bref passage aux Archives de l'Etat à Mons en 1846, Alexandre Pinchart est l'auteur de monographies sur *Le commerce des Belges avec les Vénitiens du XII^e au XVI^e siècle*, en 1851, et *Histoire du Conseil souverain du Hainaut* en 1857²¹⁰. On comprend donc que, le premier, il répondit à l'appel lancé par Schuermans en étudiant les documents conservés aux AGR pour entreprendre une série d'articles que la mort lui a empêché d'achever. Seuls les deux premiers paraîtront dans les *Bulletins des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* sous le titre *Les fabriques de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVI^e et au XVII^e siècle*²¹¹.

²⁰⁶ SCHUERMANS, 1879, p. 56.

²⁰⁷ Van de CASTEELE, 1878, p. 189-226.

²⁰⁸ Van de CASTEELE, 1887, p. 453-485 ; Id., 1888, p. 1-39 ; Id., 1891, p. 1-25.

²⁰⁹ FAIRON, 1936-38, col. 246-250.

²¹⁰ HYMANS, 1903, col. 522-541.

²¹¹ PINCHART, 1882, p. 343-394 ; Id., 1883, p. 383-401.

Pieter GENARD (1830-1899)

Archiviste de la ville d'Anvers, Pieter Génard est l'auteur de nombreuses notices sur Rubens et les peintres anversoises ainsi que sur les églises anversoises. Il a également dressé le premier catalogue du Musée Vleeshuis. En 1890, dans son monumental ouvrage *Anvers à travers les âges*, il ne consacre que deux demi-pages à la verrerie²¹². Il répondra cependant à l'appel de Schuermans par la publication de deux gros articles consacrés aux documents trouvés aux archives communales d'Anvers : *De oude Antwerpsche glasblazerijen*²¹³ dont le contenu sera repris par Schuermans.

Henri SCHUERMANS (1825-1905)

Docteur en droit, Henri Schuermans entame en 1847 une carrière de magistrat qu'il termine comme Premier président de la Cour d'appel de Liège de 1882 à 1897. Il avait avant cela occupé les postes de Procureur du Roi à Namur en 1856, ensuite à Hasselt en 1859 et à Liège en 1866, de Conseiller à la Cour d'appel de Liège en 1867, et de Président en 1879. Il fut parallèlement membre de la Commission Royale des Monuments du Limbourg et ensuite de Liège.

Magistrat intègre et scrupuleux, poète connu sous le nom de Boscaven, Schuermans s'impose dans les disciplines historiques comme l'un des chercheurs les plus prolifiques de la 2^e moitié du XIX^e siècle. Esprit brillant à l'érudition étendue, ses recherches portent aussi bien sur l'archéologie, l'épigraphie et la numismatique romaines que sur la généalogie ou l'histoire des anciennes abbayes. Marquées par un souci pointilleux du détail, ses études historiques et archéologiques sont pour la plupart publiées dans les *Bulletins des Commissions Royales d'art et d'Archéologie*, dès leur fondation en 1862 avec la rédaction d'un important article sur *Les monuments du Limbourg antérieurs au Moyen-âge*. Il entame dès lors une série de campagnes de fouilles dans les tumuli romains de la Hesbaye, dont les publications détaillées et savantes suivent de 1863 à 1877 : *Dry Tommen* de Fresin, *Bortombe* de Walsbets, etc., qui apporteront au Musée d'Antiquités de Bruxelles (alors à la Porte de Hal) leurs plus précieux mobiliers romains. Les années 1867-1899 sont également vouées à des notes d'épigraphie latine. Elles seront poursuivies par plusieurs études consacrées à la tombe celtique d'Eigenbilsen.

Membre, dès les années 1860 et jusqu'à la fin de ses jours, du Comité de surveillance du Musée de la Porte de Hal, ensuite du Musée du Cinquantenaire, il en connaissait toutes les collections. C'est dans ce contexte qu'il entame, en 1878, une longue série d'études consacrées aux grès *flamands* et à l'histoire de la verrerie en Belgique. Ces *Lettre au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, au nombre de douze, verront leur épilogue en 1893. Elles ont pour titres : *Verres à la vénitienne fabriqués aux Pays-Bas*²¹⁴, *Verres « à la façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas*²¹⁵, *Verres fabriqués aux Pays-Bas à la « façon de Venise » et « d'Altare »*²¹⁶, *Verres « façon de Venise » ou « d'Altare » fabriqués aux Pays-Bas*²¹⁷, et *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas*²¹⁸. Un article intitulé *Verres liégeois « façon de Venise »* paraît encore dans le *Bulletin de l'Institut Archéologique*

²¹² GENARD, 1890, t. II, p. 461-462.

²¹³ GENARD, 1883 p. 421-477; Id., 1884, p. 128-178.

²¹⁴ SCHUERMANS, 1883, p. 133-169 et 355-374.

²¹⁵ SCHUERMANS, 1884, p. 9-50.

²¹⁶ SCHUERMANS, 1884, p. 271-332 ; Id., 1885, p. 25-97.

²¹⁷ SCHUERMANS, 1887, p. 193-261.

²¹⁸ SCHUERMANS, 1887, p. 313-383 ; Id., 1888, p. 197-301 ; Id., 1889, p. 209-260 ; Id., 1890, p. 95-173 ; Id., 1891, p. 66-78 ; Id., 1892, p.54-146 ; Id., 1893, p. 61-192 et 393-422.

*Liégeois*²¹⁹. On jugera au nombre total de pages (840) que Schuermans avait la prétention d'épuiser son sujet en ne négligeant pas la moindre mention ; ce caractère appliqué à toutes ses études lui a été reproché ainsi que son manque d'esprit de synthèse²²⁰. L'intérêt primordial encore accordé aujourd'hui à ses écrits a néanmoins incité les Archives Générales du Royaume à les republier partiellement dans une édition anastatique²²¹.

Chargé en 1880 de rédiger le catalogue des verres antérieurs au XIX^e siècle pour l'Exposition nationale du Cinquantenaire, il y écrit dans une brève introduction : « *Il sera toujours très difficile, à la vérité, de déterminer exactement l'origine des verres qui ne sont pas ornés de blasons ou d'inscriptions, attendu que l'industrie du verre a été pratiquée dans nos provinces, comme nous venons de le dire, par des ouvriers italiens, à l'aide des mêmes procédés qu'à Venise et à Murano ; mais on peut faire sur la forme de ces objets, des observations qui donnent, relativement à leur provenance, sinon une certitude absolue, du moins des présomptions fondées.* » et poursuit « *Quant aux verres gravés, ayant généralement la forme de calices, les inscriptions dont ils sont revêtus sont des témoignages de leur origine.* »²²². Henri Schuermans, pas plus que ses contemporains, n'a cependant jamais établi de relation entre les textes et les témoins matériels dont il avait pourtant connaissance. Tout au plus fait-il quelques allusions à la présence dans nos musées de quantités de verres attestant ce qu'il avance, mais jamais il ne les illustre, jamais il ne donne de référence précise.

Houdoy, van de Casteele, Pinchart, Génard et Schuermans ont, nous l'avons vu, été les premiers à démontrer l'existence de la production du verre à la façon de Venise dans les territoires composant aujourd'hui la Belgique. Ils ont pour cela assuré un véritable travail de bénédictin, fouillant scrupuleusement toutes les archives disponibles et en extrayant toutes les mentions relatives au sujet. A l'exception de Houdoy qui donne un bref exposé historique synthétisant ses découvertes, ces précurseurs ont livré un travail brut, citant et répétant tel ou tel passage puisé dans les diverses copies de mêmes documents et les présentant comme un vaste catalogue de noms, d'actes officiels et de contrats. Schuermans a tenté, non d'en faire une synthèse, mais de rassembler toutes ces citations dans différents chapitres relatifs à des thèmes particuliers ; aucune ligne directrice n'a cependant été dégagée de ces travaux avant la fin du XIX^e siècle. Leurs exposés, il est vrai, s'adressaient à un public restreint et particulier : les membres de la Commission Royale des Monuments ou des sociétés savantes établies dans la plupart des grandes villes de Belgique. Celles-ci réunissaient savants, notables, et grands collectionneurs, tous hommes éminemment lettrés et érudits. Il est à remarquer également que, tout occupés à la démonstration de l'existence d'une façon de Venise, ils ont presque totalement négligé les autres variétés de verres produites à la même époque ; à peine quelques mentions relatives au verre de fougère, pour lequel des privilèges ont été accordés aux siècles passé à des industriels des comtés de Namur et de Hainaut²²³ et à la présence, parallèlement à celle des maîtres italiens, de verriers originaires d'Allemagne²²⁴ apparaissent-elles dans leurs écrits. A la même époque, Stanislas Bormans a été le seul à s'intéresser à la découverte du cristal au plomb à Namur et à la cristallerie de Vonêche²²⁵.

²¹⁹ SCHUERMAN, 1885, p. 353-413;

²²⁰ TOURNEUR, 1964 ; RENARD, 1905, p. 325-345.

²²¹ LAURENT, 2002.

²²² *Exposition nationale*, 1880, p. 13-15.

²²³ *Exposition nationale*, 1880, p. 14.

²²⁴ SCHUERMAN, 1883, p. 162 ; Id., 1885, p. 94 ; Id. 1888, p. 225, 281 ; Id., 1885, p. 390 ; van de CASTEELE, 1878, p. 209, 225 ; Id., 1888, p. 35.

²²⁵ BORMANS, 1880, p. 441-491 ; Id., 1881, p. 279-317.

Le premier travail de synthèse et d'illustration sera le fait d'une nouvelle génération d'historiens d'art et de vulgarisateurs, apparue la dernière année du XIX^e siècle mais qui se manifestera surtout dans la première moitié du XX^e.

I.B.2.b. Synthèses et approfondissements

Florent PHOLIEN (+ vers 1940)

Membre de l'Institut Archéologique Liégeois, Florent Pholien se voulait le promoteur des arts de l'ancienne principauté et prétendait en diffuser la connaissance auprès de ses concitoyens au travers de petits ouvrages à la portée de tous. *La verrerie et ses artistes au Pays de Liège*²²⁶ constitue le premier titre d'une série qui compte, parmi d'autres, un livre de base assez imparfait sur l'horlogerie liégeoise.

Dans son introduction, l'auteur rappelle : « *Il existe, il est vrai, bien des études et des recherches isolées relatives à cette industrie artistique, mais elles sont restées éparses et peu connues du public.* » et « *On a tant écrit, [...], sur une même matière, qu'on sent le besoin de réunir le tout en un seul faisceau afin que le lecteur puisse se rendre un compte exact d'un art à travers les temps, le suivre pas à pas, et sans être obligé de compulser d'innombrables volumes, souvent le patrimoine d'amateurs privilégiés, ou très peu répandus dans le commerce* ». Retraçant l'histoire de la verrerie depuis ses origines phéniciennes jusqu'au XIX^e siècle, ce livre atteint son but. L'option de le limiter, pour les périodes post-médiévales, exclusivement à l'histoire de la fabrication liégeoise dont il affirme la suprématie, inacceptable aujourd'hui, correspond à une mentalité qui prévalait à l'époque. Mis à part une illustration, d'ailleurs peu convaincante, cet ouvrage de compilation n'ajoute rien aux recherches des prédécesseurs ; il a cependant, en son temps, suscité des vocations.

Armand BAAR (1875-1942)

Conservateur adjoint de l'Institut Archéologique liégeois, Armand Baar était le propriétaire d'une impressionnante collection de verres anciens commencée par son père Alfred Baar. Cette dernière, acquise en 1952 par la Ville de Liège à l'initiative de Joseph Philippe, constitue aujourd'hui une part essentielle du Musée du Verre de Liège. Baar est aussi l'auteur de deux articles innovants : *Evolution de la fabrication du verre en Belgique, particulièrement à Anvers et à Liège du XVI^e au XVIII^e siècle*²²⁷ et *Verrerie des Flandres, fabrication anversoise*²²⁸. Dans le premier, abondamment illustré au moyen de sa propre collection, Baar retrace rapidement l'historique suivant les données de Schuermans et tente une classification géographique et chronologique des formes et des styles. Ne reposant sur aucun fondement scientifique, celle-ci n'a pour but que de prouver la supériorité liégeoise. Le second article, beaucoup plus ambitieux et dont la première étape a été l'établissement d'un fichier chronologique de toutes les données publiées au XIX^e siècle, tente d'établir une chronotypologie fine de la production anversoise. D'apparence très savante, cette publication n'est malheureusement guère plus solide que la précédente et ne peut plus être retenue

²²⁶ PHOLIEN, 1899, 194 p.

²²⁷ BAAR, 1932, p. 264-272.

²²⁸ BAAR, 1938, p. 211-256.

actuellement. Son iconographie est basée sur des spécimens appartenant à diverses collections européennes.

Henri NICAISE (1906-1939)

Brièvement attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire avant d'être emporté par une fin précoce, Henri Nicaise s'y était révélé comme l'un des collaborateurs les plus prometteurs. Engagé pour la réorganisation des collections de céramique et de verrerie, c'est surtout dans le premier de ces domaines qu'il montra son savoir-faire et sa grande érudition. Parmi ses nombreuses publications consacrées à cette discipline, *Les origines italiennes des faïenceries d'Anvers et des Pays-Bas au XVI^e siècle*²²⁹ devait lui ouvrir une voie vers l'étude de la verrerie anversoise à la façon de Venise. Le seul article sorti, *Verre gravé anversoïse de 1592*²³⁰, s'il n'est pas imposant en taille, se révèle d'une importance capitale et constitue l'un des fondements de la présente thèse. Nicaise y révèle comment l'étude philologique d'une formule gravée en dialecte brabançon à la surface d'un verre permet d'en situer très précisément l'origine à Anvers, en regard des connaissances historiques. Ayant saisi tout l'intérêt de cette pièce conservée chez des particuliers, l'auteur avait personnellement entrepris les démarches nécessaires pour qu'elle puisse rejoindre les collections du musée²³¹.

De cette moitié initiale du XX^e siècle, on retiendra les premiers travaux de synthèse et de diffusion ainsi que la laborieuse tentative de classement imaginée par Baar. La première étude véritablement scientifique, due à Nicaise, n'a malheureusement suscité aucune émulation dans l'immédiat. Il est vrai que la Deuxième Guerre mondiale a mis un frein bien compréhensible à la recherche, les collections de verres devant, plus que tout autre, être abritées des bombardements.

C'est au cours de ces années de guerre qu'apparaît un personnage auquel la déontologie oblige à consacrer un nombre de pages immérité mais indispensable pour mettre un point final aux nombreuses controverses dont il a été et est encore l'objet.

I.B.2.c. Le cas Chambon

Descendant d'une lignée de verriers, lui-même professionnel de la verrerie, Raymond Chambon (1922-1976) a eu le mérite de publier, en 1955, le premier ouvrage de synthèse consacré à l'histoire du verre en Belgique²³² ; un livre remarquablement documenté, relatant dans un style vivant les progrès technologiques du matériau et l'évolution stylistique des objets, en liaison avec les grands faits de l'histoire politique et économique du pays. Par ailleurs, la rédaction précoce de quelques articles relatifs à la production verrière de nos régions au Moyen-âge et à la Renaissance en avait fait l'interlocuteur privilégié, au niveau international, de tout chercheur abordant ce domaine²³³. Chambon fut aussi, avec Joseph Philippe, Anne-Marie Berryer, Michel Vanderhoeven et Pierre Baar l'un des initiateurs de

²²⁹ *Bulletin Institut historique belge de Rome*, 1934.

²³⁰ NICAISE, 1937, p. 44-48.

²³¹ CRICK-KUNTZIGER, 1939, p. 145-147.

²³² CHAMBON, *L'histoire de la verrerie en Belgique du II^e siècle à nos jours*, 1955, 331 p., 51 pl. h.t.

²³³ PERROT, 1975, s.p.

l'exposition *Trois millénaires d'art verrier* et des premières *Journées Internationales du Verre* tenues à Liège en 1958²³⁴. Il sera encore, vers 1970, le fondateur et premier conservateur du Musée du Verre de Charleroi, aujourd'hui transféré au *Bois du Cazier* à Marcinelle. Installé au rez-de-chaussée de l'Institut National du Verre, ce musée alliait, dans une optique résolument éducative et une muséologie novatrice pour l'époque, la technologie et la sociologie à une présentation esthétique des documents exposés²³⁵. Chambon a encore été, durant plusieurs années, le fournisseur de collectionneurs tels que le comte Adrien van der Burch, et à sa suite M. Freddy Cartuyvels, administrateur de la Fondation van der Burch au Château-fort d'Ecaussinnes-Lalaing, où devaient être conservés les témoignages des anciennes industries d'art du Hainaut. Raymond Chambon a surtout rassemblé le plus considérable fonds de documentation relatif à l'histoire du verre du pays, fonds qui après sa mort a été en grande partie acquis par la bibliothèque Rakow du Corning Museum of Glass, dans l'état de New York.

A ces différents titres, Raymond Chambon a fait œuvre de pionnier et a droit à la reconnaissance. Son nom reste cependant lié à certains faits qui n'ont pas manqué de ternir sa réputation et qui laissent toujours planer un voile de doute sur sa personnalité. L'analyse objective de ceux-ci, se révélant trop longue et s'écartant du sujet principal de cette étude, est reportée dans une annexe à la présente thèse²³⁶ mais les conclusions suivantes peuvent en être tirées.

Dès 1943, alors qu'il n'avait que 21 ans, Chambon a commencé à dévoiler une série de documents d'archives inédits et de trouvailles archéologiques personnelles visant à démontrer la pérennité, depuis l'époque romaine, d'une industrie verrière de luxe dans la région de Chimay, et plus précisément dans les localités de Beauwelz, Macquenoise et Momignies où il habitait.

Si la falsification de l'*Itinéraire de Momignies* et du *Moule de grappe de Macquenoise* a été rapidement envisagée, et ensuite scientifiquement établie par les milieux archéologiques, il n'en a pas été de même des documents manuscrits relatifs aux verreries de la Renaissance. La *Monstrance de Beauwelz*, connue aussi sous le nom de *Catalogue Colinet*, a largement convaincu le petit monde international des historiens du verre, suite aux avantageuses démonstrations qu'en fit Chambon, appuyées par d'autres documents inédits connus uniquement de lui. Référence incontournable utilisée depuis 50 ans par les auteurs les plus sérieux traitant de verre à la façon de Venise, la *Monstrance de Beauwelz* a jeté une irréparable confusion sur l'histoire, la typologie, la terminologie et la chronologie du verre creux de la Renaissance.

Acquise en 1983 par le Musée de Corning, la *Monstrance de Beauwelz* a fait l'objet d'une étude scientifique présentée par Jutta-Annette Page à Anvers en 1999 et publiée en 2002²³⁷ ; celle-ci, sans vouloir porter atteinte à Chambon, démontre le caractère frauduleux du document.

Aujourd'hui, la confrontation d'une lettre autographe de Chambon avec le *Journal d'Amandt Collinet* et la *Requête au prince de Chimay*, deux documents prétendument originaux lui ayant également appartenu, ainsi qu'avec la *Monstrance de Beauwelz*, permet d'avancer que ces quatre manuscrits ont pu être écrits ou dessinés d'une même main et que Chambon en serait par conséquent l'unique auteur !

²³⁴ Voir infra.

²³⁵ HUG, 1974-78, s.p.

²³⁶ *Naïf ou faussaire ? Quand verre de potasse rime avec blague de potache... Une analyse des apports et de l'incidence de l'œuvre de Raymond Chambon sur l'histoire de la verrerie en Belgique.*

²³⁷ PAGE, 2002, p. 243-262.

L'étude des verres gravés vendus par Chambon au Château d'Ecaussinnes révèle par ailleurs que des verres d'époques différentes ont tous été gravés par le même artiste et dans un style tout à fait atypique, ne pouvant dès lors être considérés comme authentiques.

A l'issue de cette étude, il apparaît donc qu'une vaste supercherie entoure toute l'œuvre de Raymond Chambon et lui enlève, par conséquent, toute crédibilité.

I.B.2.d. 1958 : année-clé de l'historiographie du verre, en Belgique et à l'étranger

Dans la mouvance des préparatifs de l'Exposition Universelle de Bruxelles dite *Expo 58*, Joseph Philippe, Directeur des Musées de la Ville de Liège, initie dès 1956 le projet de rencontres internationales d'historiens du verre. Celui-ci se concrétisera, pour sa première édition, en 1958 à Liège, centre historique d'une industrie verrière encore bien vivante, et dont les musées venaient de s'enrichir de l'importante Collection Baar. La décision de créer les *Journées Internationales du Verre* reçoit immédiatement l'appui de l'ICOM et, un an plus tard, en 1959, cet organisme crée en son sein le *Comité International pour les Musées et Collections de Verre*. Lors de leur 4^e congrès, en 1967 à Ravenne et Venise, les *Journées* prennent la dénomination statutaire de *Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, abrégée en *AIHV*²³⁸. Dès l'origine des *Journées*, le secrétariat général de l'association, assuré par J. Philippe à Liège, prend en charge la publication d'actes, intitulés *Annales du Congrès des Journées Internationales du Verre*, devenues en 1970 *Annales du Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*. Une autre publication de l'association, le *Bulletin de l'AIHV*, dont chaque édition était dédiée à un pays, avait pour but de créer un répertoire des musées et collections publiques de verre ainsi qu'une bibliographie. La publication de ce dernier a malheureusement été interrompue après le n° 9 en 1983.

Depuis leur création, l'AIHV et le *Comité Verre de l'ICOM* se réunissent alternativement en congrès tous les deux ou trois ans autour d'un thème principal²³⁹.

Parallèlement aux premières *Journées*, une importante exposition s'est tenue à Liège au Musée Curtius en 1958 : *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique*. Son comité, le même que celui des *Journées*, regroupait autour du comte Joseph de Borchgrave d'Altena, Conservateur en chef des MRAH, Joseph Philippe, Directeur des Musées de Liège, Anne-Marie Berryer, Conservateur des collections de verre aux MRAH, Raymond Chambon, Délégué commercial à la Fédération des Industries du Verre, et Michel Vanderhoeven, Attaché au Musée provincial gallo-romain de Tongres. Le catalogue des 968 pièces exposées, rédigé par ces derniers, immanquablement dépassé aujourd'hui, demeure cependant la référence la plus complète en ce qui concerne les collections belges.

En 1959, le Corning Museum of Glass, lançait le *Journal of Glass Studies*, donnant ainsi le jour au premier bulletin de liaison international entièrement consacré à l'étude du verre. Les liens étroits de ce musée avec le florissant groupe industriel verrier de Corning lui permettent une parution régulière annuelle de très haut niveau, ouverte aux auteurs de toutes nations et à tout sujet intéressant le verre. Outre les articles scientifiques, le *Journal of Glass Studies*

²³⁸ PHILIPPE, 1998, p. IX.

²³⁹ La première compte aujourd'hui quelque 500 membres, professionnels et amateurs du monde entier ; le second, réservé aux conservateurs de musées, compte environ 130 membres.

publie une revue des acquisitions les plus importantes des musées du monde entier et une bibliographie annuelle.

Anne-Marie BERRYER (1896-1980)

Revenue aux MRAH en 1950 après un détachement de trois ans auprès de l'Administration du Patrimoine national, Anne-Marie Berryer s'y voit confier les collections de verre, d'instruments de précision et d'objets précieux, se consacrant avec le même intérêt aux trois disciplines²⁴⁰. Son penchant naturel pour la verrerie l'engage à publier, en 1957, *La verrerie ancienne aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, suivi en 1960 par la première édition de *La mesure du temps à travers les âges*. Conçus suivant le même principe de petits livres catalogues, basés sur des collections alors très partiellement exposées, ces deux ouvrages font preuve du jugement très sûr de leur auteur. Ainsi, Anne-Marie Berryer y subodore-t-elle pour la première fois la présence de maîtres allemands itinérants qui auraient pratiqué la gravure à la roue dans nos régions au milieu du XVII^e siècle²⁴¹.

Membre du Comité organisateur de l'exposition *Trois millénaires d'art verrier* en 1958, elle y fut chargée de la section la plus importante : La verrerie du Moyen âge et des Temps modernes, brossant l'évolution de la verrerie de l'époque romane à la fin du XVIII^e siècle.

Joseph PHILIPPE (1919-2006)

Bien que ne s'étant pas particulièrement attaché au domaine précis du verre des Temps modernes, la personnalité de Joseph Philippe ne peut être passée sous silence en raison du rôle primordial que cet ancien directeur des Musées de Liège a joué dans l'étude du verre, au niveau national et international.

Rappelons à son actif : l'acquisition de la collection Baar, riche d'environ 1800 pièces, et la création consécutive du Musée du Verre de Liège, la mise sur pied des *Journées Internationales du Verre* et le secrétariat général, pendant de longues années, de l'*AIHV*, ainsi que l'initiative de l'exposition *Trois millénaires d'art verrier*. Outre de nombreux articles, on lui doit *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie*, publié en 1970, ainsi que deux petits livres catalogues relatifs au Musée du Verre de Liège : *Initiation à l'histoire du verre*, en 1964, et *Histoire et art du verre* en 1982. Les trois éditions de son monumental ouvrage *Le Val-saint-Lambert, ses cristalleries et l'art du verre en Belgique* resteront toujours le témoignage vivant de ce dernier fleuron de la cristallerie belge²⁴².

I.B.2.e. Le dernier quart du XX^e siècle

La création de l'*AIHV* et du *Journal of Glass Studies* semble marquer, dès les années 1960, au niveau international, le point de départ d'un regain d'intérêt pour le verre en tant qu'art décoratif et d'une prise de conscience de son importance en tant que témoin archéologique, l'affinement des techniques de fouilles n'étant sans doute pas étranger à cette dernière. On constate la sortie de nombreux catalogues, généralement exhaustifs, des grandes collections

²⁴⁰ X., 1961, p. 114-115.

²⁴¹ BERRYER, 1957, p. 57.

²⁴² 1^e éd. 1974; 2^e éd. 1980; 3^e éd. 1989 ; avec mise à jour à chaque édition.

publiques et privées. Parmi ceux-ci, le *Masterpieces of Glass* du British Museum²⁴³ ou le *Glassammlung* de Munich resteront exemplaires²⁴⁴. L'exposition *Phoenix aus Sand und Asche : Glas des Mittelalters*, tenue à Bâle et Bonn en 1988, est une révélation ; son catalogue, basé essentiellement sur le verre archéologique, une somme et un modèle²⁴⁵. Elle engendrera à sa suite *A travers le verre du moyen âge à la renaissance* pour la France²⁴⁶ et *Glas zonder glans* pour les Pays-Bas²⁴⁷. Parallèlement aux études historiques, une étroite collaboration unit progressivement archéologues et chimistes qui, par l'analyse de leurs composants, visent à déterminer l'origine des verres.

En Belgique, les grands travaux d'installation du TGV et les nouveaux aménagements urbains sont désormais suivis par les trois services des fouilles rattachés aux régions ou par les archéologues communaux. Les fouilles menées à Anvers et Bruxelles à proximité de l'emplacement d'anciennes verreries ont rapporté d'amples moissons de tessons mais n'ont pas encore permis de retrouver les vestiges des fours²⁴⁸. La présence exceptionnelle de fragments de verre gravé en contexte archéologique incline maintenant à une constatation édifiante : objets de prestige et non d'usage, les verres gravés qui nous sont parvenus ont été précieusement sauvegardés comme autant d'œuvres uniques et devaient par conséquent constituer, dans nos régions, une denrée des plus rares.

Pieter RITSEMA van ECK

En plus de ses deux catalogues des verres du Rijksmuseum, c'est surtout l'article *Early Wheel Engraving in the Netherlands*, publié dans le *Journal of Glass Studies* en 1984 par ce conservateur d'Amsterdam qui doit être mentionné ici²⁴⁹. Mettant en lumière les premiers verres gravés à la roue dans les anciens Pays-Bas dès le milieu du XVII^e siècle, cette étude, principalement consacrée aux artistes originaires d'Allemagne établis dans la République des Sept Provinces, s'achève sur la présence de graveurs travaillant parallèlement dans les Pays-Bas méridionaux. La démonstration s'appuie notamment sur deux pièces conservées aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. L'étude de l'ensemble des verres gravés du Cinquantenaire, ayant permis de relever la présence d'autres pièces se rattachant à ce courant, est à l'origine de la présente thèse.

L'ouvrage collectif *Le verre en Belgique*

A l'occasion du centième anniversaire de leur fondation, les Glaceries Saint-Roch décident de publier en 1989, sous l'égide du Fonds Mercator, un gros livre consacré à l'histoire du verre en Belgique, depuis ses origines jusqu'à nos jours et sous toutes ses formes. Un programme aussi ambitieux exigeant la participation de plusieurs auteurs, la rédaction en est confiée à 17 personnes, pour la plupart spécialisées, sous la direction de Luc Engen, alors conservateur aux Musées de Liège. Une telle variété de composition ne peut que laisser des traces en dépit du

²⁴³ HARDEN, e.a., 1968.

²⁴⁴ RÜCKERT, 1982, 2 vol.

²⁴⁵ BAUMGARTNER & KRUEGER, 1988, 458 p.

²⁴⁶ FOY & SENNEQUIER, 1989, 454 p.

²⁴⁷ HENKES, 1994, 404 p.

²⁴⁸ ENGEL, e.a., 1989, p. 125-133; VEECKMAN, e.a. 2002, p. 79-93; FONTAINE, 2001, p. 153-176.

²⁴⁹ RITSEMA van ECK, 1984, pp. 86-101.

travail d'unification et des coupures sanglantes imposées à certains textes : de nombreuses redites n'ont pu être évitées, certaines contradictions non plus.

Trente-quatre ans après la parution de l'*Histoire de la verrerie en Belgique* de Chambon, les apports de ce nouvel ouvrage de synthèse, qui se veut exhaustif, sont inégaux suivant les chapitres. Ainsi une mise au point essentielle de Michel Vanderhoeven met-elle à mal les théories de Chambon dans la partie consacrée au verre antique : aucun reste d'atelier de verrier d'époque romaine n'a été trouvé en Belgique à cette date²⁵⁰. Malgré une illustration rafraîchie grâce à de récentes découvertes, les deux articles de Michèle Thiry, consacrés au verre creux du Moyen âge et aux verreries du Hainaut aux Temps modernes, s'en tiennent par contre presque mot pour mot à son mentor : la *Monstrance de Beauwelz* et le *Journal d'Amandt Collinet* y sont largement sollicités de même que quelques pièces falsifiées présentées en référence²⁵¹. Parmi les autres chapitres consacrés aux Temps modernes, on peut saluer la participation de Sabine Denissen qui y fait le point des connaissances sur la verrerie d'Anvers en regard des fouilles qu'elle y a menées²⁵². Les deux articles d'Henri Fettweis, consacrés à Bruxelles et au Brabant Wallon sont également le fruit de nouvelles recherches menées par l'auteur dans les archives communales de la capitale et d'une mise en lumière de recherches archéologiques ponctuelles en Brabant²⁵³. Il découvre ainsi, dans les comptes de la famille Bonhomme, la fabrication de coupes particulièrement destinées à la gravure. Mais, d'une façon générale, tout en y ayant recours pour agrémenter une illustration d'excellente qualité, c'est sans grande conviction que les auteurs des chapitres relatifs aux Temps modernes ont relevé l'intérêt historique des pièces gravées reproduites.

Les actes du colloque *De l'Italie à Anvers et au-delà*

En 1999, un important colloque réunit à Anvers spécialistes de la majolique et du verre à la façon de Venise. Son but est de déterminer le rôle de relais de la métropole, entre l'Italie et l'Europe nord occidentale, dans le cheminement de ces deux techniques au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Les actes, parus en 2002, présentent un état de la question, quelques mises au point essentielles et l'une ou l'autre découverte ponctuelle²⁵⁴. On retiendra, parmi différentes notices historiques, archéologiques et chimiques, l'étude de la *Monstrance de Beauwelz* par J.-A. Page²⁵⁵, une note consacrée à un *ducdalf* aux armes de la famille Van der Eyken d'Anvers par R. Liefkes²⁵⁶ et la mise au jour à Utrecht d'un fragment de gobelet gravé originaire de Dixmude par Rauws et Kuypers²⁵⁷.

L'exposition *Beyond Venice*

L'initiative de confronter, dans une grande exposition, les productions de verre à la façon de Venise de différentes régions d'Europe (Autriche, Espagne, France, Pays-Bas et Angleterre) ne peut qu'être saluée. Seul sans doute, le Musée de Corning disposait-il encore, en 2004, des moyens nécessaires à une telle réalisation qui aurait cependant mérité un séjour (au moins) sur notre continent. Comblant quelque peu les frustrations, un livre luxueux réunissant essais et

²⁵⁰ ENGEN, e.a., 1989, p. 21.

²⁵¹ ENGEN, e.a., 1989, p.37-50 et 93-108.

²⁵² ENGEN, e.a., 1989, p. 121-133.

²⁵³ ENGEN, e.a., 1989, p. 111-119 et 151-163.

²⁵⁴ VEECKMAN, e.a., 2002, 493 p.

²⁵⁵ VEECKMAN, e.a., 2002, p. 243-262.

²⁵⁶ VEECKMAN, e.a., 2002, p. 429-434.

²⁵⁷ VEECKMAN, e.a., 2002, p. 421-423.

catalogue a été édité à cette occasion²⁵⁸ ; on regrettera néanmoins que les deux articles concernant les Pays-Bas *largo sensu* aient été confiés uniquement à des chercheurs hollandais. Reino Liefkes, dans son exposé historique²⁵⁹, s'en tient pour les Pays-Bas méridionaux, aux données réunies dans *Le verre en Belgique*, en éliminant heureusement toute référence au Hainaut. Alexandra Gaba-Van Dongen brosse, quant à elle, un brillant tableau sociologique relatif aux collectionneurs de verres, dans les Pays-Bas septentrionaux²⁶⁰. La partie catalogue est également décevante : basée essentiellement sur les collections propres du Musée de Corning, collections jeunes donc dépourvues de pedigree, elle attribue aux Pays-Bas méridionaux les verres gravés les moins convaincants.



²⁵⁸ PAGE, e.a., 2004.

²⁵⁹ LIEFKES, 2004, p. 227-249.

²⁶⁰ GABA-VAN DONGEN, 2004, p. 193-225.

I.B.3. La verrerie en Belgique

Ce chapitre vise à restituer le cadre général de l'histoire du verre en Belgique, de la Renaissance à la veille de la Révolution industrielle. Il doit permettre au lecteur de situer dans leur contexte historique et géographique les objets, les personnages et les événements dont il sera question dans les chapitres suivants. Appelé à figurer dans un ouvrage collectif sur l'histoire des techniques en Belgique, ce texte est essentiellement basé sur la compilation des ouvrages de synthèse existants et d'études ciblées, des plus anciennes aux plus récentes ; il repose aussi sur des recherches personnelles aux Archives de la Ville de Bruxelles, aux Rijksarchief Limburg à Maastricht et dans des archives privées. Les apports personnels se situent essentiellement dans les passages relatifs aux Bonhomme, aux verreries bruxelloises du XVIII^e siècle et dans une méthode de détermination du verre anversoïse.

Objet de deux importants ouvrages publiés dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'histoire de la verrerie en Belgique n'est pas une matière facile à synthétiser en quelques pages.

La diversité des sources (documents d'archives, illustrations, pièces conservées dans les musées, vestiges archéologiques) offre un tableau hétérogène qu'il faut s'efforcer d'unifier sans pour autant en obturer les lacunes. Le fractionnement du territoire en deux entités politiques (les Pays-Bas espagnols puis autrichiens, et la principauté de Liège) mais aussi en régions dont le développement économique a de tous temps divergé, engendre en outre un éparpillement géographique des données. Superposés aux différents domaines abordés (verrerie de luxe, gobeletterie ordinaire, bouteillerie et verre plat), ce fractionnement géographique et cette variété de sources donnent une vision kaléidoscopique de ce que l'on aimerait présenter comme une suite chronologique.

Comme il apparaît dans le chapitre précédent, la connaissance globale actuelle du verre belge repose essentiellement sur *L'histoire de la verrerie en Belgique du II^e siècle à nos jours* de Raymond Chambon, parue en 1955, et sur *Le verre en Belgique des origines à nos jours*, paru en 1989 sous la direction de Luc Engen ; un ouvrage qui n'a pas accompli l'examen critique suffisant vis à vis de son prédécesseur²⁶¹. A la lumière d'analyses approfondies menées ces dernières années sur certains documents originaux révélés par Chambon, il faut aujourd'hui dénoncer l'inauthenticité de la *Monstrance de Beauwelz* ou *Catalogue Colinet*, du *Journal d'Amandt Collinet* et de la *Requête au prince de Chimay*, ainsi que du *Catalogue de la verrerie Zoude*. Le bannissement de ces sources m'entraîne dès lors à rejeter l'existence d'une verrerie fine dans la région de Chimay aux Temps modernes et à ignorer le répertoire des formes attribuées à Sébastien Zoude dans la seconde moitié du XVIII^e siècle²⁶².

²⁶¹ Voir chapitre *Historique de la recherche*.

²⁶² Voir annexe *Naïf ou faussaire*.

I.B.3.a. La fin de l'époque gothique : le verre de forêt

Les premiers témoignages écrits de l'existence d'une production verrière dans les Pays-Bas datent de l'époque bourguignonne, à la fin du XIV^e siècle. L'inventaire du roi de France Charles V cite *ung gobelet et une aiguière de voirre blanc de Flandres, garny d'argent doré* donnés à son frère par Philippe le Hardi. On sait par ailleurs qu'en 1388 ce prince avait engagé au titre de *maistre verrier* (c'est-à-dire *vitrailleur*), Gossuin de Bois-le-Duc, pour réaliser tous les fenestragés de ses châteaux et constructions religieuses. Mais au delà de l'intérêt qu'ils pouvaient porter aux verreries locales, les ducs de Bourgogne favorisaient avant tout l'importation des produits de Venise et leur transit à Bruges vers les ports hanséatiques. Si l'inventaire de Philippe le Bon cite *huit trompes de verre* qui pourraient avoir été soufflées dans nos régions, il fait surtout état de verres cristallins ou de couleurs, montés en orfèvrerie, dont l'origine vénitienne ne fait aucun doute. Un siècle plus tard, dans son palais de Malines, Marguerite d'Autriche possède maints ouvrages de Venise mais aussi *d'aulture verre* dont *ung grant verre vert, le couvecle et le pied d'argent doré, donné par monseigneur de Liège* (Erard de la Marck) ; peut-être un produit de la verrerie de Leernes, située en terre liégeoise²⁶³.

Les Colnet et les Ferry

Venue de Thiérache à une époque imprécise, la famille des Colnet ou Colinet est à l'origine du développement de la verrerie dans les Pays-Bas et la principauté de Liège ; les plus anciens documents la concernant ne remontent cependant pas plus haut que le XV^e siècle. Ce nom y est souvent associé à celui des Ferry, une importante famille de verriers originaire d'Altare (centre verrier situé dans le Golfe de Gênes, près de Savona), très tôt établie en Provence avant d'essaimer dans plusieurs régions de France et de Belgique.

Par lettres patentes de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, *Jean Colnet et Nicolas, son fils, voirriers de la voirrerie de Fontayne-l'Evesque* obtinrent en 1468 la sauvegarde d'ancienneté de leurs libertés, franchises et privilèges de noblesse. Ces mêmes exemptions seront de nouveau octroyées en 1479 par Louis de Bourbon, évêque de Liège à *Nicolas Colnet, maistre principal du four à voirres sous nostre ville de Leernes lez Fontaine-l'Evesque*. Les descendants de Jean Colnet recevront ensuite confirmation de leurs droits par Charles Quint en 1531, par Philippe II en 1559 et par les archiducs Albert et Isabelle en 1599. Ces différents actes nous renseignent sur la localisation de leurs établissements, tous situés dans les Pays-Bas, à l'exception de Leernes, près de Fontaine-l'Évêque, en terre liégeoise.

Les lettres de 1531 mentionnent *Englebert Colnet et tous les aultres verriers de nostre pays de Brabant*, tandis que celles de 1559 citent *Nicolas et Adrien Colnet, demeurant à Barbanson ; Paul Ferry et Jean Colnet, demeurant à Froid-Chapelle ; Enguérand et François Colnet, demeurant à Ma.....ge en Hainaut ; Nicolas Colnet et Guillaume Ferry, demeurant à Genappe en Brabant ; Robert Colnet et Philippe Ferry, demeurant près de Namur ; Robert de Liège, Jean Ferry et François Colnet, demeurant à Fontaine-l'Évêque, tous maistres verriers*. Les lettres de 1599, accordées à *Jean et Pierre Colnet, maîtres des verreries bâties sur les ruisseaux de Wez et de Hez, sous les paroisses de Bousval, Thy et Baisy en Brabant*, sont adressées *tant pour eulx que leurs consors exerceans le mesme artifice, et demorans audit pays, et aussy en celluy de Haynau et ailleurs*²⁶⁴.

²⁶³ PINCHART, 1882, p. 351-365.

²⁶⁴ PINCHART, 1882, p. 383-388.

La production

Bien connue par les tableaux des primitifs flamands, la verrerie de la fin du XIVe au début du XVIe siècle est peu représentée dans les musées, mais de nombreux vestiges ont été recueillis dans les sites archéologiques. Les exemplaires qui nous sont parvenus intacts avaient été utilisés comme reliquaires et murés dans les autels de fondation de certaines églises. L'étroite parenté stylistique qui lie ces objets à ceux de la Rhénanie et du nord de la France autorise certains doutes quant à leur centre de production ; mais il n'est pas impossible que la plupart d'entre eux soient d'origine locale. Il s'agit essentiellement de coupes basses (*maigelein*) et de gobelets de petites dimensions (*maigelbecher*), aux parois obliques et au fond fortement repoussé en pointe, dont la surface présente un décor de côtes droites ou hélicoïdales, d'alvéoles ou de reliefs en imbrication, imprimé par le moule creux dans lequel ils ont été soufflés ; certains ont ensuite été mis en forme polygonale sur un gabarit interne (pl. 172a).

Un autre type de gobelets a la particularité d'avoir le corps partiellement couvert d'aspérités en fort relief, appliquées à la surface sous forme de gouttes de verre plus ou moins étirées en pointe. Le succès de cette famille de verres ne se démentira jamais : probablement originaire d'Orient, elle connaît ses premières déclinaisons au nord des Alpes vers les XIIIe-XIVe siècle sous forme de gobelets à nodosités (*nuppenbecher*) ; évoluant aux XVe-XVIe en Rhénanie et aux Pays-Bas vers le gobelet enflé ou en tronc de chou (*krautstrunck*) (pl. 172b) ou le gobelet à embouchure conique (*berkemeier*). Son apparence la plus vivace est le gobelet à coupe bombée prolongeant un haut tronc cylindrique orné de pastilles estampées et à pied ficelé, appelé *roemer*. Ce modèle devient au XVIIe siècle le verre à vin blanc par excellence et le restera, moyennant quelques modifications, jusqu'à nos jours dans les pays germaniques (pl. 172c). Décoratives aujourd'hui, les aspérités avaient probablement à l'origine un caractère fonctionnel, assurant une meilleure adhérence de l'objet dans la main du buveur.

Tous ces récipients sont façonnés dans un matériau aux teintes verdâtres trahissant l'usage d'un sable impur, chargé en sels métalliques colorants.

Une dernière catégorie de petits gobelets apparaît au début du XVIe siècle ; témoignant de l'émergence d'une technologie nouvelle, ils sont soufflés dans un verre extrêmement léger et presque parfaitement clair, ont les parois très minces et sont montés sur un haut pied évasé obtenu par refoulement du fond (pl. 172a droite). On les a généralement qualifiés de *verre de fougère* et Chambon y a vu le premier courant d'influence vénitienne apporté par les Ferry²⁶⁵. Le fait qu'ils appartiennent à un vaste ensemble réparti sur toute la partie septentrionale de la France ne dénie pas nécessairement cette hypothèse, bien que la composition sodique de certains d'entre eux oriente plutôt vers un produit d'importation²⁶⁶.

Les fournaies

Il semble que les sites de production s'établissent prioritairement à proximité des sources de combustible, dans les régions forestières ; celles-ci offrant également les cendres de bois ou de fougères nécessaires à l'extraction de la potasse utilisée comme fondant. Les possibilités de fourniture en sable, matière première essentielle, ou en terre réfractaire utile à la construction des fours et à la fabrication des pots, intervenaient aussi dans la localisation des fournaies.

²⁶⁵ CHAMBON, 1960, p. 120, 124, fig. 7.

²⁶⁶ FOY & SENNEQUIER, 1989, p. 265-274.

Les très rares vestiges de fours à verre médiévaux qui ont été fouillés en Belgique et dans les pays voisins ne permettent pas d'interprétation vraiment concrète de l'aspect de ces installations ; mais ce manque peut être partiellement comblé par l'observation d'illustrations contemporaines. La plus célèbre, extraite du manuscrit des Voyages de John de Mandeville, donne l'image d'une exploitation forestière du début du XVe siècle, vraisemblablement située en Bohême (pl. 173a). A l'exception du frittage, toutes les étapes de la fabrication y sont reproduites : des hommes acheminant les matières premières dans des sacs et des hottes et les mélangeant dans une fosse pour ensuite les apporter dans des bacs vers le four. Celui-ci est construit en voûte, sous un toit, et prolongé latéralement par une arche de refroidissement. A l'avant-plan, un *tiseur* active le foyer tandis qu'un ouvrier cueille le verre dans un des pots que l'on aperçoit par les deux ouvreaux ménagés dans la paroi. Un autre verrier souffle une paraison en l'arrondissant sur une pierre plate posée au sol, un troisième porte une pièce finie à l'arche. Derrière celle-ci, un homme semble examiner un vase refroidi alors que d'autres pièces sont stockées dans une grande jarre. Les creusets paraissent peu profonds, ce qui correspond à certains fragments trouvés dans le sud de la France²⁶⁷.

Sans doute, ces entreprises n'employaient-elles pas plus d'une dizaine de personnes. L'observation de la production laisse cependant deviner une organisation commerciale assez structurée : le calibrage relativement constant des capacités, les forme prédéfinies et stéréotypées grâce à l'usage de moules, laissent supposer qu'elles répondent à des commandes bien précises ou qu'elles sont standardisées par volonté de productivité.

I.B.3.b. La Renaissance : le verre à la façon de Venise

Porte le l'Orient, la Sérénissime République vénitienne est, durant tout le Moyen âge, le centre de transit de la soie, des épices, des pierres précieuses, des verres syriens ou byzantins en partance vers l'Europe. Le XVe siècle est à Venise une époque propice aux inventions des verriers concentrés sur l'île de Murano : après le *vitrum blanchum* ou verre clair commun c'est le verre bleu cobalt qui s'impose, suivi par le *lattimo*, ou verre blanc de lait, à l'imitation de la porcelaine de Chine. Viendront ensuite le *calcedonio* ou verre jaspé comme l'agate, et le *millefiori*, mosaïque de segments de tiges colorées. La plupart de ces procédés ont été découverts dans l'officine d'Angelo Barovier ; mais ce dernier doit sa plus grande notoriété à l'invention, au milieu du siècle, du *cristallo*, un verre particulièrement clair et limpide qui fera la réputation de Murano dans le monde entier²⁶⁸. Doté d'un seuil de malléabilité particulièrement long, le verre vénitien permet une subtilité technique inconnue auparavant : l'assemblage à chaud, au cours du façonnage, de plusieurs éléments du vase, comme un piédouche, un bulbe parfois soufflé au moule, et la coupe, souvent elle aussi préformée.

Maintenue dans le secret, la recette de ce verre reposait essentiellement sur la pureté de ses composants : la silice tirée des galets du Tessin et la soude extraite de cendres d'algues méditerranéennes. Le *cristallo* fera ainsi partie des cargaisons de produits de luxe arrivant dans le port d'Anvers pour être distribués dans les cours et les villes d'Europe du nord.

Au début du XVIe siècle, surpassant l'influence commerciale de la Sérénissime, la métropole anversoise devient le premier port du monde. Commerçants et artisans étrangers s'y établissent en nombre ; parmi ceux-ci faïenciers et verriers italiens prennent une place de choix dans l'industrie de luxe de la Renaissance en imposant leurs technologies.

²⁶⁷ FOY & SENNEQUIER, 1989, p. 92-100.

²⁶⁸ DORIGATO, 2003, p. 34-59.

Les verreries d'Anvers

La première mention de fabrication de verre cristallin à Anvers remonte à 1537, sous le nom de Lucas Van Helmont ; elle est immédiatement suivie d'une requête adressée en 1537-38 à Marie de Hongrie par Jacob Steur et Bernard Swerts pour l'établissement d'une verrerie. En 1541, Jean Michel Cornachini installe une fabrique de miroirs à l'arrière du *Hopland* mais celle-ci est rapidement détruite. En 1549, c'est une certain Jean de Lame, originaire de Crémone qui demande un octroi ; celui-ci sera prolongé en 1556 au profit de Jacomo di Francesco. Aucune de ces entreprises ne semble cependant avoir connu de réel succès.

C'est Jacomo Pasquetti, de Bressanone, qui est considéré comme le véritable fondateur de la verrerie anversoise ; ses produits jouissent d'une telle réputation que Guichardin en fait l'éloge dans sa *Description de tout le Pays-Bas* : « *L'admirable fournais où sont faits les voirres crystallins de toute sorte à l'imitation de Venise, icelle fondée à grands frais par Jacques Pasquet, Bressan, ornée de forts beaux et grands privilèges accordés par le Roy octroyés par les seigneurs de la ville* »²⁶⁹. En 1558, il reçoit un privilège pour la production de verre cristallin et de miroirs ; en 1561, le monopole de la fabrication des verres à la façon de Venise pour les Pays-Bas et le monopole des ventes de cristallin. Il s'installe au *Hopland* mais possède un atelier à la *Tour bleue* et une maison dans la *Lange Nieuwstraat*.

A sa mort en 1574, un de ses collaborateurs, Ambrosio Mongardo, s'associe à son neveu Pietro de Pedralis, pour reprendre le privilège. La verrerie est considérablement développée par l'acquisition de propriétés dans la *Vuylstraete* et au *Meir* où était installé un magasin ; tandis que des marchands diffusent la production dans tout le pays. Plusieurs souffleurs vénitiens travaillent chez Mongardo ; mais le règlement corporatif de Venise, interdisant aux verriers de s'expatrier et de divulguer les secrets de fabrication, les oblige à rentrer dans la mère patrie.

Après le décès de Mongardo en 1595, sa veuve Sara Vinckx se remarie avec Philippe Gridolphi, employé dans la verrerie depuis plusieurs années, et ils développent encore l'entreprise. En 1599, elle occupe dix-sept personnes : six maîtres, six serviteurs, trois hommes pour porter le bois, un homme qui gouverne la matière des pots et un homme qui retire les verres du four ; certains d'entre eux habitant la verrerie. Philippe Gridolphi et son agent commercial, Jan Bruyninck, ont l'exclusivité de la vente des verres à la façon de Venise dans les Pays-Bas méridionaux et perçoivent un droit sur l'importation et la vente des verres vénitiens.

Mort en 1625, Gridolphi laisse la verrerie à son gendre Ferrante Morone mais l'entreprise, déjà réduite, connaît de graves difficultés et est vendue en 1630 à Jan Dandeleu qui la revend en 1636 à Jean-Baptiste van Lemens. Ce dernier avait obtenu le 4 septembre 1629 du roi Philippe IV un privilège de quinze ans pour fabriquer des verres en cristal et cristallins²⁷⁰.

La production

Depuis les années 1980, les fouilles menées dans différents quartiers de la métropole ont livré une ample moisson de vestiges ; aucune recherche systématique n'a cependant pu être entreprise sur les sites des anciennes fournaises. L'origine anversoise de ce matériel ne peut donc être établie avec certitude ; certains des objets, recueillis dans les fosses à détritrus de maisons patriciennes ou bourgeoises, pouvant avoir été importés. Les analyses de composants

²⁶⁹ GUICHARDIN, 1625, p. 109.

²⁷⁰ VEECKMAN & DUMORTIER, 2002, p. 69-78.

permettent d'établir des groupements au sein desquels le produit d'importation vénitienne se distinguerait par sa composition purement sodique. Il n'est pourtant pas impossible que les verriers, venus d'Italie avec leurs recettes et leurs traditions techniques, aient importé leurs matières premières pour obtenir un produit d'une qualité identique au modèle vénitien ; on sait par exemple que Mongardo achetait des *Spaensche asschen*, la soude extraite des algues d'Alicante, utilisée comme fondant.

Une typo-chronologie basée sur la stratigraphie des fosses donne un tableau à demi convaincant de la production anversoise, qui commencerait dans les années 1530-40 avec des petits gobelets à piédouche refoulé semblables à ceux du nord de la France, et présentant ici également une composition sodique ou potassique.

Les modèles les plus courants dans la deuxième moitié du XVI^e siècle sont les gobelets cylindriques à embouchure évasée ornés de côtes appliquées ou moulées, de motifs gaufrés, de bossettes, de filigranes, alternant parfois filaments blancs et bleus²⁷¹. L'application de masques imprimés en relief et généralement dorés, associés à des rosettes dont le cœur est constitué d'une perle bleu turquoise, complète souvent ce décor. Les calices bénéficient du même système décoratif et leur jambe est souvent soufflée dans un moule à mufles de lion et dorée. La fin du XVI^e siècle voit la technique du filigrane se compliquer et s'enrichir par l'utilisation de différents schémas de torsion des filaments, ainsi que l'apparition de la pratique du givrage des coupes. Tous ces objets répondent à une certaine standardisation et, à l'exception de formes locales telles que la corne, la cloche ou le *berkemeier*, ne se distinguent pas aisément des modèles vénitiens (pl. 174d). Ainsi n'est-on pas encore réellement fixés sur l'origine des grands calices au corps évasé en gradins, dont de nombreux exemples se trouvent dans nos musées.

L'apparition, dès les premières décennies du XVII^e siècle, des premiers calices à serpents et à ailes, avec leur jambe formée d'enroulements complexes de filaments colorés, ainsi que de verres plus courants aux formes lisses, avancée par Sabine Denissen et Johan Veeckman, devrait par contre être reportée au milieu du siècle, à une époque où les verreries de Liège et de Bruxelles avaient pris le relais de celle d'Anvers.

Négligés par la plupart des chercheurs, l'impression d'une même matrice sur les appliques décoratives, ou le soufflage de la jambe dans un même moule constituent un critère objectif d'attribution, assimilable à une véritable marque de fabrique. Quantité de verres conservés dans les vieilles collections publiques, dont une dizaine aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, portent deux types de médaillons d'applique retrouvés en grand nombre dans les fouilles d'Anvers. Le fait que l'un de ces gobelets, daté 1592, soit gravé d'une devise écrite en dialecte brabançon et porte les deux masques (pl. 174a-c), atteste de son origine anversoise et la restreint même à l'officine de Mongardo, la seule en fonction à cette date sur le territoire du Brabant. C'est en effet dans les années 1580 qu'apparaît l'habitude de personnaliser ces objets luxueux par l'inscription d'un patronyme, d'armoiries ou de devises gravés à la pointe de diamant à la surface du verre, autant d'indices qui, associés aux mêmes masques, corroborent encore la localisation. Grâce à ceux-ci, une partie de la production anversoise peut être clairement identifiée.

Les verreries de Liège

Les premiers témoignages de la fabrication de verres à la façon de Venise à Liège remontent à 1569, lorsque le prince-évêque Gérard de Groesbeeck intervient auprès du duc d'Albe afin de permettre la circulation dans le duché de Brabant des produits de Nicolas Francisci, maître de

²⁷¹ VEECKMAN, 2002, p. 79-93.

la fournaise de cristallin en la paroisse Saint-Nicolas. Celui-ci avait préalablement séjourné à Anvers et était un parent de Jacomo Francesco, verrier dans cette ville. La mention d'autres maîtres italiens ayant pour nom Joseph Casseleri et Antoine de Chestea apparaît la même année et, un an plus tard, celle de Daniel Sarazini. Ces entreprises, comme celles d'Anvers à la même époque, ne semblent pas avoir vraiment fait recette ; et pourtant, deux tonneaux de verres d'origine liégeoise sont saisis et détruits en 1571, à la demande de Pasquetti, détenteur du privilège royal de production et de vente de cristallin dans les Pays-Bas.

En 1572, le Génois Joseph Centurini reçoit à son tour un octroi du prince-évêque pour l'érection d'une fournaise ; celle-ci pourrait avoir fonctionné jusqu'en 1592, date d'une nouvelle saisie de verres liégeois²⁷².

Un autre Italien, Marco Coglione, reçoit en 1606 le privilège de fabriquer du cristal à Liège, un acte qui sera reconduit en 1608. C'est dans le but de contrer cette concurrence liégeoise, qui imite les verres de Venise *sy ponctuellement, qu'à grand peine les maîtres sauroient juger de la différence*, que Gridolphi exige en 1607 l'exclusivité de la vente de la verrerie de luxe dans les Pays-Bas. En suite de quoi, ce maître anversoise pourra déclarer en 1611 que les officines situées à Cologne, Liège et Mézières *s'en sont allées en fumée*²⁷³. Mais cette concurrence liégeoise de plus en plus agressive deviendra une constante pour les verriers des Pays-Bas dans le courant du XVIIe siècle.

I.B.3.c. Le XVIIe siècle

Dès le début du siècle, la production de verre évolue à Liège sous l'impulsion d'entrepreneurs du cru : Guy Libon en 1618, Henri Ruyson en 1625, Louis Marius en 1626, obtiennent tour à tour le privilège du prince-évêque Ferdinand de Bavière pour l'érection de verreries.

En 1627, Guy Libon s'associe à Jean Bonhomme dans le but d'ériger un four chauffé au charbon ; il s'agit de la première mention d'utilisation de la houille comme combustible pour la fonte du verre dans nos régions. Ceux-ci s'installent à la verrerie du *Jonkeu* entre la Meuse et son bras, en *Avroy*, tandis que Marius occupe la verrerie du *Mouton d'Or*, toute proche. A la faveur de circonstances propices, Jean Bonhomme s'approprie progressivement les deux établissements et les cède vers 1637-38 à ses deux fils aînés Henri et Léonard Bonhomme.

Grâce à leurs remarquables dons d'entreprise, Henri (1608-1679) et Léonard (1612-1668) Bonhomme, avec leurs épouses, les sœurs Marie et Ode de Glen, deviendront les véritables promoteurs de l'industrie verrière de la principauté de Liège et des Pays-Bas méridionaux pendant plus d'un demi-siècle. A la *verrerie des Allemands*, créée par leur père pour la fabrication de verre commun, ils ajoutent d'abord l'usine de Fragnée enlevée aux Furnon et s'infiltrèrent ensuite dans la gestion des verreries de Châtelet, Huy, Namur, Maastricht, Jumet, Bois-le-Duc ('s Hertogenbosch), Verdun, Bruxelles et Anvers, afin de récupérer les privilèges de leurs prédécesseurs tout en s'assurant la diffusion de leurs propres produits dans un bien plus vaste territoire.

²⁷² ENGEN, 1989, p. 135-146.

²⁷³ HOUDOY, 1873, p. 50 ; ENGEN, 1989, p. 135-136.

Les verreries de Bruxelles

En 1623, un officier retraité, Anthoine Miotti, peut-être apparenté aux célèbres Miotti de Murano, obtient un octroi de Philippe IV pour fabriquer, à Bruxelles ou dans d'autres villes des Pays-Bas, *verres, coupes et tasses de fin cristal de Venise, de toutes sortes de couleurs, à boire vin et bière*. Le privilège, argumenté entre autres par la présence à Bruxelles de la cour de l'archiduchesse Isabelle, prévoit néanmoins le respect des droits antérieurs de Gridolphi, maître de la verrerie d'Anvers. Le privilège de Miotti est aussitôt repris par Francisco del Bueno, un fonctionnaire qui avait investi des capitaux dans la fondation de l'entreprise ; cette reprise ne connaît pas de lendemain.

Le 4 septembre 1629, l'Anversois Jean-Baptiste Van Lemens reçoit un octroi exclusif de 15 ans pour relever dans les Pays-Bas la fabrication de cristal et de cristallin mais doit payer une redevance à l'Etat pour l'application de son exclusivité. En butte à la concurrence incessante de la verrerie de Barbençon qui s'essaie elle aussi à la production de luxe, il finit par céder en 1640 son privilège à Gilles Colinet qui ne tarde pas à remettre la fournaise entre les mains de son gendre Francesco Savonetti. C'est le frère de ce dernier, Jean Savonetti, gentilhomme de Murano, qui obtiendra finalement, le 29 novembre 1642, le privilège exclusif pour la fabrication de tous ouvrages de cristal et de cristallin à l'imitation de Venise, avec prohibition expresse des verres étrangers de ce genre ; les produits liégeois étant particulièrement visés. Ce privilège est encore précisé en 1648 par l'interdiction d'importation de toutes sortes de verres *nonobstant qu'il seroient de cendres ou d'autres matériaux, mesme les gros allemands*. Après le décès de Jean Savonetti en 1653, son privilège est renouvelé en faveur de Francesco Savonetti mais celui-ci transmet tous ses droits à Van Lemens qui avait probablement gardé des intérêts dans l'entreprise.

Van Lemens s'associe aussitôt avec Henri Bonhomme et, le 20 juillet 1658, transfère avec l'approbation du gouvernement, tous ses droits aux frères Bonhomme. Ceux-ci obtiennent le 27 août 1659 les lettres patentes royales les autorisant à faire entrer des verres de Liège en cas d'insuffisance de la production bruxelloise et interdisant la vente des produits de Barbençon.

Obligés par l'octroi à agrandir la fournaise de Savonetti, vraisemblablement située à la *Porte du Rivage*, ou à en fonder une nouvelle, les Bonhomme s'installent à proximité de la rue du *Rempart des Moines*, non loin du *Petit Château*. Plus tard le verrier Mols s'établira lui aussi dans ce quartier industriel et portuaire de la capitale, au *Vieux-Marché-aux-Grains*²⁷⁴.

Le verre de forêt

Parallèlement au prestigieux verre à la vénitienne, d'essence citadine, les fournaises forestières poursuivent une production plus commune fondée sur les matériaux locaux : sable extrait sur place et potasse fournie par les cendres de bois ou de fougères.

Mis au jour en 1974 à Savenel (lieudit du village de Nethen, entité de Grez, Brabant Wallon), les vestiges d'une de ces petites installations ont pu être fouillés systématiquement. Ce four, établi en lisière de la Forêt de Meerdaal, était vraisemblablement exploité par des membres de la famille Colnet au début du XVII^e siècle. Par son plan cruciforme muni d'ailes arrondies, qui servaient possiblement de conduits à chaleur entre les angles, il s'apparente à certains fours connus en Angleterre (pl. 173b). Des aires de travail annexes, pour la confection des pots et le frittage, y étaient adjointes.

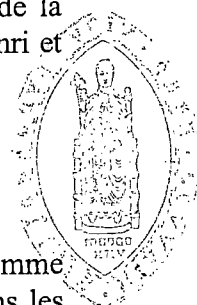
²⁷⁴ Voir chapitre *Le Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

Le matériel recueilli fait apparaître que cette fournaise de Savenel était spécialisée dans le façonnage de petits gobelets cylindriques de couleur verte, à décor côtelé ou réticulé obtenu au moule, et munis d'un anneau de base crénelé²⁷⁵.

L'apogée des Bonhomme

Malgré les dissensions personnelles qui les opposent depuis 1648, Henri et Léonard Bonhomme, devenus les maîtres incontestés de la verrerie liégeoise de luxe et d'usage se trouvent maintenant à la tête de l'industrie des Pays-Bas. Cela ne se réalise toutefois qu'au prix d'un interminable procès avec les Colnet.

Est-ce le fruit du hasard ou la preuve de leur remarquable organisation ? Nous sommes aujourd'hui mieux informés sur les verreries des frères Bonhomme que sur toute autre, grâce au nombre considérable de documents administratifs et techniques qu'ils ont laissé à la postérité. Il s'agit principalement des contrats d'embauche de plusieurs de leurs ouvriers (particulièrement des maîtres italiens), signés devant notaire et arrivés aux Archives de l'Etat à Liège²⁷⁶, d'un livre de comptes de la verrerie de Bruxelles conservé aux Archives de la Ville²⁷⁷, d'un véritable manuel de verrerie rédigé par Jean Bonhomme, frère cadet d'Henri et Léonard²⁷⁸, et de son journal personnel conservé aux Archives de Maastricht²⁷⁹.



La production

S'étendant sur près de 60 ans, et dispersée sur différents sites, la production des Bonhomme montre une grande diversité et évolue au cours du temps ; cela apparaît clairement dans les contrats d'embauche. Si les maîtres italiens sont engagés en 1650 pour travailler à *la façon de Venise*, ils sont obligés vers 1665 de se plier à la *façon d'Altare* et, à partir de 1680, de façonner des verres à *l'Angleterre* ; ces trois modes successives étant définies par le choix des modèles commandés. Ainsi les contrats des années 1650-65 prévoient-ils avant tout la réalisation de verres de prestige ; une journée de travail devant être affectée à l'exécution de soit : 12 verres à fleur, 18 verres à bêtes, 24 verres à serpents, 45 verres à quatre boutons, 110 verres à *bacque* (ou à bague), 120 verres à vin lisses ou 160 verres à bière. La *façon de Venise* atteint alors une finesse et une virtuosité inégalées ; le montage à chaud de compositions à l'équilibre aussi précaire que les calices à fleur, à serpents, à trois piliers ou à bulbes multiples constituant une véritable prouesse technique (pl. 175b).

Les contrats passés après 1669 ne prévoient plus, pour le même salaire, que le façonnage de 110 verres à *bacque* (à bague), 110 à sonnettes, 120 verres à vin lisse, 120 grands verres à pattes de raine, 160 verres à bière ou 160 petits verres à pattes de raine. La réalité dégagée du livre de comptes de la verrerie bruxelloise est que, de 1667 à 1669, les verriers n'ont fabriqué que des verres à *bacque* et des verres à bière. Les chiffres de ventes des mêmes années indiquent par ailleurs une proportion d'objets de prestige de moins d'1/1000 des verres ordinaires.

C'est pourtant l'aspect des verres de prestige qui est le mieux connu : les Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, et Curtius à Liège, en conservent d'impressionnantes

²⁷⁵ TERLINDEN & CROSSLEY, 1981, p. 177-206.

²⁷⁶ Étudiés par Van de CASTEELE, 1878 et 1887, YERNAUX, 1941, et Van HEULE, 1958.

²⁷⁷ Déjà commenté par FETTWEIS, 1989, p. 159-162 ; voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

²⁷⁸ Collection privée ; Voir chapitre *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*.

²⁷⁹ Voir chapitre *Le mémorial de Jean Bonhomme*.

collections, tandis que les verres courants se trouvent à l'état de tessons dans les fouilles (pl. 178b). Les musées conservent aussi un grand nombre de hautes flûtes (pl. 175a), souvent gravées et datées : déjà fabriquées par Savonetti à Bruxelles dans les années 1650, leur succès se prolongera jusqu'à la fin du siècle ; les archives sont cependant très discrètes à leur égard car, dépourvues de décor façonné à chaud, elles étaient considérées comme ordinaires. D'autre part, l'interprétation des noms de modèles mentionnés dans les textes du XVII^e siècle est fort malaisée car les appellations ne semblent pas fixées, la langue a évolué et la logique du fabricant n'est pas celle de l'archéologue. Qui aurait pensé il y a vingt ans que les *kometenbekers* des archéologues hollandais étaient en réalité les verres à pattes de rainne des Bonhomme ; les motifs décoratifs de patte de grenouille ayant été interprétés comme l'image d'une comète²⁸⁰ ?

Vers 1680, évoluant vers plus de lourdeur, les formes se couvrent d'un décor plastique, trahissant probablement une influence anglaise (pl. 178a) ; mais c'est toute la technologie du verre qui se modifie : la plupart des pièces de cette époque sont aujourd'hui atteintes par le *crizzling*, une maladie qui affecte les verres chimiquement mal équilibrés et qui avait touché, dix ans auparavant, les produits londoniens non encore additionnés de plomb²⁸¹. Ces bocaux de grande dimension ont malgré tout connu un énorme succès dans les Provinces-Unies.

En effet, les Bonhomme, visant d'un œil le marché des Pays-Bas méridionaux par l'intermédiaire de l'usine de Bruxelles, vendaient sans problème dans les Provinces-Unies, grâce à la neutralité de la principauté et via les usines de Maastricht et de Bois-le-Duc. Jean Bonhomme rapporte d'ailleurs lui-même qu'en 1652 sa verrerie des *Allemands* exportait 10.000 à 11.000 roemers verts par semaine vers la Hollande et la Zélande²⁸². Cette verrerie produisait aussi les roemers destinés à la Flandre, au Brabant et à la principauté de Liège, ainsi que les bouteilles à eau de Spa.

Porteurs d'une technique mise au point sur le cristal de roche et appliquée sur verre à Prague, quelques artistes formés à Nuremberg se sont établis vers le milieu du XVII^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Cette petite école au style particulier s'est spécialisée dans le décor des verres de prestige pour y graver, à la roue et au touret, symboles de la royauté, armoiries, scènes de chasse ou bacchanales. Subséquemment, la gravure à la pointe de diamant a connu un renouveau parallèle. Ces deux activités artistiques d'exception n'ont cependant pas survécu à la période d'apogée industrielle des Bonhomme.

L'organisation de la verrerie

Les contrats d'embauche, le *manuel* de Jean Bonhomme et le *livre de comptes* de Bruxelles témoignent d'un impressionnant esprit d'entreprise. Jours de congé au nombre de 52 dimanches et de 15 fêtes religieuses, prestations coupées en deux pauses de six heures, production de surplus avantageusement rétribuée, éventualité de chômage prévue, assurance du logement, du chauffage, du linge et du couvert, indemnités de déplacement, hiérarchie des tâches. En contrepartie, un contrôle strict de la qualité du produit et une discipline sévère étaient exercés par les patrons.

Un minimum de quatre maîtres était requis pour un four à six pots mais il y en avait généralement six qui y travaillaient. Les Bonhommes marquaient une préférence pour les verriers originaires d'Altare mais utilisaient néanmoins quelques Vénitiens pour le soufflage des plus beaux verres destinés aux Pays-Bas ; l'un et l'autre étaient recrutés sur base de leur

²⁸⁰ Information de Willy VAN DEN BOSSCHE, 1998.

²⁸¹ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 153-187.

²⁸² Information de Willy VAN DEN BOSSCHE, 1998 ; voir chapitre *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*.

réputation, après avoir acquis quelque expérience en France, en Allemagne ou en Angleterre afin d'être plus malléables.

Des quatre maîtres occupés à Maastricht en 1652, le meilleur façonnait environ 281 verres par jour, soit plus du double exigé, alors que le moindre ouvrier n'atteignait que le nombre de 146. En un mois, la fournaise a produit 18.805 pièces dont 805 (4,5%) ont été défalquées ou cédées comme rebut.

En 1668, quatre maîtres italiens travaillaient à la verrerie de Bruxelles, aidés par quatre garçons ; deux *conseurs* étaient chargés de la supervision technique de toutes les opérations, deux *tiseurs* se partageaient la responsabilité du foyer, un homme était attaché au fendage des bois. Ces ouvriers réguliers étaient rejoints par deux ou trois recrues de passage pour charger les pots lors de la mise à feu, et par l'une ou l'autre épouse aidant à entasser le bois, à le charger sur le grenier ou à casser les vieux pots pour en faire de la chamotte.

La construction du four à l'*Allemande*, chauffé au charbon, et du four à cristal et cristallin, bien que très minutieusement décrite par Jean Bonhomme, manque d'illustrations. On reconnaît cependant dans le four à verre fin le modèle d'une installation d'Amsterdam présentée par Merret en 1662 (pl. 176)²⁸³, et que l'on trouve encore développée au XVIIIe siècle dans l'*Encyclopédie*²⁸⁴. Le four circulaire, à six ouvreaux, est construit en briques et en argile, sur une cave à cendres. Il est prolongé par une longue arche de cuisson dans laquelle les verres finis sont progressivement acheminés sur des ferrasses vers la température ambiante, avant d'être triés et comptés dans un cabinet spécial. Les grands pots ovales ont une capacité de 400 livres et contiennent la matière première d'une journée de travail. Au-dessus du four, un grenier ou *calmar* sert au séchage du bois. Dans la halle, le garçon roule sa paraison sur un marbre à hauteur confortable et le maître travaille assis sur un petit banc muni des bardelles sur lesquelles il fait tourner la canne ; cet équipement ne connaîtra dès lors plus de perfectionnements majeurs. Les descriptions du four à fritte et du four à pots annoncent également les leçons qui seront fournies un siècle plus tard dans l'*Encyclopédie* et confirment que les Bonhommes étaient à la pointe du progrès technologique.

Le *Mémorial* de Jean Bonhomme présente le dessin d'un four carré qu'il a exhibé devant l'empereur Ferdinand III à Prague en 1652 (pl. 177a)²⁸⁵ ; vu sa ressemblance avec un modèle publié par Kunckel en 1679 (pl. 177b-c)²⁸⁶, il s'agirait ici d'un petit modèle particulièrement destiné aux expérimentations et à la préparation de pierres précieuses factices, une autre spécialité, moins connue, des entrepreneurs liégeois.

Dans la mesure du possible, les Bonhomme tiraient parti des ressources locales. Pierres de Faulconpierre et de Saint-Nicolas-en-Glain, carreaux de Dinant, terre glaise d'Andenne étaient utilisés pour la construction des fours et des pots. Le sable était extrait des environs d'Engis, de la Mallène, de Saint-Jean au bois d'Ougrée ou de Faulconmont. La soude, achetée à Anvers ou à Amsterdam, venait d'Alicante ou de Syrie ; et la potasse de Dantzic. Le verre vert était fabriqué à base de groisil tandis que l'introduction d'étain, de plomb, de tartre et de cristal de roche ou d'autres cailloux blancs était recommandée pour améliorer la beauté du verre clair.

L'empire des Bonhomme commence à s'effriter dans le dernier quart du XVIIe siècle. Après la tentative avortée d'un marchand de verres de La Haye, Mattheus du Quesne, de remettre sur pied la verrerie anversoise, c'est un Vénitien, Vincenzo Pompeio, qui reçoit en 1677, l'autorisation de fabriquer à Anvers des verres cristallins selon un procédé qu'il avait appris à

²⁸³ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, pl. IV.

²⁸⁴ L'*Encyclopédie*, Verrerie en bois, pl. I-III.

²⁸⁵ *Mémorial*, plat intérieur de la couverture ; voir chapitre *Le mémorial de Jean Bonhomme*.

²⁸⁶ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. 618-619 ; pl. 10-11.

Londres. Après l'échec de cette entreprise, Pompeio employé par Henri Bonhomme à la verrerie de Maastricht, y introduit vraisemblablement la *façon d'Angleterre*²⁸⁷. En Hainaut, l'interdiction signifiée en 1674 aux Colnet de fabriquer du verre à la façon de Venise est levée en 1678, lorsque à la suite du Traité de Nimègue la principauté de Barbençon est rattachée à la France. Aucun critère objectif ne permet néanmoins aujourd'hui de reconnaître un produit de Barbençon.

La bouteillerie

C'est au milieu du XVII^e siècle que se répand l'usage des bouteilles pour la conservation du vin en cave ; ce phénomène va insuffler un caractère véritablement industriel à une branche de la verrerie qui se développera dès lors parallèlement au verre à vitre. Ce développement ira de pair avec la généralisation de l'usage de la houille comme combustible et la concentration progressive des sites verriers autour du bassin houiller²⁸⁸.

Les premières bouteilles ont le corps globulaire et leur long col cylindrique se verra renforcé, vers 1650, par une bague facilitant le bouchonnage (pl. 180a)²⁸⁹. Appelées *oignons* à la fin du siècle, leur corps devient bulbeux et est assis sur une large base aplatie ou légèrement refoulée tandis que le col est conique (pl. 180b)²⁹⁰. La notoriété des sources d'eau minérale de Spa et de Chevron donne naissance, à la même époque, à une bouteillerie adaptée au commerce international de cette denrée dont l'usage est encore strictement pharmaceutique. Ces bouteilles, d'abord lenticulaires et pourvues d'un col étroit (pl. 181a milieu), toujours protégées par une gaine de paille clissée pour le transport, n'en seront dépouillées que pour être présentées à table dans un support ajusté à leur forme²⁹¹.

Depuis 1655, Henri Bonhomme engage spécialement des verriers lorrains pour la fabrication massive des bouteilles à vin et à eau de Spa. Il fournit notamment, en l'espace de trois ans, au prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière, plus de 4000 bouteilles parmi lesquelles apparaît pour la première fois la mention de bouteille à bière²⁹².

Le verre plat

Le besoin de protéger des intempéries les lieux de culte et les habitations, tout en y laissant pénétrer la lumière du jour, a donné naissance, dès l'époque romaine, aux premiers carreaux de fenêtre. Trouvées dans la plupart des sites de villas du pays, ces petites vitres, épaisses et seulement translucides, étaient coulées dans un moule rectangulaire qui leur ménageait une surface lisse et une autre plus grenue aux bord arrondis ; une technique qui ne connaîtra pas de lendemains.

Durant le Moyen âge, le verre coloré utilisé pour la composition des vitraux était acheté à l'étranger ; celui de France étant considéré comme supérieur. Les verres destinés aux figures venaient de Bourgogne ou de Normandie, tandis que les bordures étaient taillées dans du verre hessois ou rhénan²⁹³.

²⁸⁷ CHARLESTON, 1956, p. 5 ; LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 164-166.

²⁸⁸ D'HAINAUT, 1980, p. 67-73.

²⁸⁹ VAN DEN BOSSCHE, 2001, p. 44, fig. 19.2.

²⁹⁰ VAN DEN BOSSCHE, 2001, pl. 72, 123.

²⁹¹ VAN DEN BOSSCHE, 2001, pl. 136.

²⁹² Voir chapitre *Le mémorial de Jean Bonhomme*.

²⁹³ Van den BEMDEN, 1989, p. 63.

Le verre de France est façonné en *plateaux* ou *cives* ; c'est-à-dire que la paraison, soufflée en ballon et reprise au pontil, est ouverte et évasée à l'extrémité détachée de la canne. Après l'avoir réchauffée à l'ouvreau, le verrier lui fait subir une rotation rapide qui, par la force centrifuge, l'étale en disque, tout en laissant au centre un épaississement portant la cassure du pontil (pl. 182a). Le verre à vitre, généralement dit *lorrain*, est façonné en *canons* ou *manchons* ; pour cela, la paraison est soufflée en vessie cylindrique dans une fosse. Lorsqu'il est solidifié, ce tube est débarrassé de sa calotte et fendu sur toute sa longueur à l'aide d'un fer rouge, puis aplati au four. Les traces les plus anciennes de cette seconde technique auraient été trouvées dans le four mérovingien de Huy²⁹⁴.

Il semble qu'au milieu du XVI^e siècle, le sud du Hainaut avait déjà acquis une grande notoriété dans le domaine du soufflage des vitres. Sans doute est-ce à l'établissement de Nicolas et Adrien Colnet que Guichardin fait allusion dans la notice sur Barbençon de sa *Description de tout le Pays-Bas* : « En ce lieu là on fait beaucoup de verres, comme aussi en autres endroits de Hainaut, beaucoup meilleurs et plus beaux que ceux de Lorraine et de Hesse »²⁹⁵. C'est à cette même époque que le comte de Lalaing crée une manufacture de miroirs pour laquelle il recrute des Lorrains.

A partir de 1609, Marc et Paul de Hennezel fabriquent du verre à vitres en Brabant, à Thy et à Wez sous Bousval. Ils appartiennent à l'une des quatre grandes dynasties de verriers lorrains qui essaieront en Europe et jusqu'en Amérique, porteurs de la technique du soufflage des vitres : les Hennezel, les Thiétry, les Thysac et les Bisval.

Leur équipe, composée de membres des familles Hennezel et Thiétry, s'installe ensuite quelques années dans la forêt de Meerdaal au sud de Louvain avant de regagner la Thiérache. Le four de Thy sera rallumé par Josué de Hennezel en 1638 et prospérera jusqu'en 1651²⁹⁶.

Lors de la construction du collège des Jésuites de Namur, en 1611, les vitres sont fournies par un marchand de Wavre, Jean Lambotte ; son fils Thierry Lambotte, devenu bourgeois de la ville, y introduira les verriers lorrains. Associé à Godefroid Lebeau, il fonde une première verrerie en 1626. Visant à régler le commerce du verre dans les Pays-Bas, il s'associe en 1630 avec Juste Damant, porteur d'un octroi, pour élaborer une interdiction de vente des matières premières aux verriers étrangers. Juste Damant construit alors une verrerie à Rivière, dont il confie la direction à Thierry Lambotte, et qui est exploitée par Josué de Hennezel à partir de 1635. Cette usine sera ensuite déménagée à Namur, près de la porte du *Bordial* ou *Bordeleau* mais Lambotte, en brouille avec ses verriers lorrains, prend contact avec Jean Bonhomme en 1641. Suite à la hausse du prix des bois, il tente alors de chauffer ses fours au charbon. En 1645, Lambotte s'associe avec Josué de Hennezel qui engage d'autres verriers lorrains dont Josué et Jérémie de Thiétry ; mais l'entreprise périclité.

En 1653, Josué de Hennezel obtient de Philippe IV l'octroi pour fonder des verreries à Bruxelles et dans d'autres lieux ; il s'installe alors au quartier de la *Neuveville* à Namur et devient le concurrent de Lambotte en engageant à chaque saison des ouvriers de sa famille. Lambotte s'associe alors avec Josué de Thiétry ; après la mort des deux associés, la veuve et les enfants Lambotte continuent, tant bien que mal jusqu'à la fin du siècle, une exploitation en décadence²⁹⁷. En 1661, Hennezel ajoute à son privilège de fabriquer des verres de fenêtre carrés suivant le procédé des cylindres, celui des grands verres ronds en plateau et des miroirs à la façon de Venise.

Jean Bonhomme s'associe en 1641 à Matthieu Hacken et engage des souffleurs allemands à la verrerie de Jumet ; mais l'entreprise sera de courte durée. En 1653, Colnet y fera venir de

²⁹⁴ Communication de Chantal Fontaine, 2007.

²⁹⁵ GUICHARDIN, 1558, p. 355 ; id. 1625, p. 419.

²⁹⁶ FETTWEIS, 1989, p. 114.

²⁹⁷ TOUSSAINT, 1997, p. 37-38.

nouveaux souffleurs d'Allemagne, dont Falleur, fondateur d'une dynastie de verriers du pays de Charleroi. En 1686, Jean-Baptiste de Colnet établit une fournaise à Gilly. Jean de Condé, gentilhomme lorrain, époux de Marie de Colnet, construit en 1669 une verrerie au faubourg de Charleroi. En 1680, Gédéon Desandrouin, officier français en garnison à Charleroi et descendant d'une famille de verriers, épouse Marie de Condé ; en 1690, il construit une verrerie à Lodelinsart. Josué de Hennezel d'Ormoy, associé, à Jean Dubois fonde une verrerie en table à Tamines en 1690.

I.B.3.d. Le XVIII^e siècle

Les années 1675 constituent une charnière dans l'histoire du verre européen. En Bohême, les recherches technologiques de Michaël Müller et de Louis le Vasseur d'Ossimont aboutissent à la mise au point du *cristal de Bohême*, un verre dur et épais particulièrement recommandé pour la taille et la gravure. Celui-ci est composé de quartz, de potasse et d'une importante part de chaux, qui lui confère l'apparence du cristal de roche. A Londres, suite au décret interdisant le chauffage au bois, George Ravenscroft, obligé d'utiliser des fours à charbon qui dégagent des fumées colorantes, doit recourir à un nouveau modèle de pots couverts qui protègent le verre des poussières, mais l'isolent aussi de la chaleur. Il doit dès lors abaisser le point de fusion du mélange silico-potassique en lui ajoutant une forte proportion de minium de plomb. Pour clarifier ce verre lourd et épais, il accroît l'usage du silex calciné en remplacement du sable. Ce *lead glass* ou *flint glass* ne prendra le nom de *cristal* qu'au cours du XVIII^e siècle. La recette du verre au plomb est d'abord tenue secrète à Londres pendant quelques années et, alors que sa limpidité et son éclat fascinent toute l'Europe, la diffusion du produit sur le continent ne se fait qu'à prix d'or, suscitant une nouvelle émulation.

Les verres à l'Angleterre fabriqués chez Bonhomme à la fin du XVII^e siècle s'inspirent de la forme mais ignorent tout du procédé de production breveté en 1675 par Ravenscroft. De nombreuses verreries continentales tentent ensuite d'imiter le cristal anglais en utilisant des fours à charbon et en ajoutant des quantités plus ou moins importantes d'oxyde de plomb à leur mélange. En Allemagne, les verreries de Dresde, dès 1715, et de Lauenstein font du verre au plomb dans la première moitié du XVIII^e²⁹⁸. En Belgique, plusieurs verriers apportent leur part à cette quête ; si Nizet, à Liège, et Zoude, à Namur, ont obtenu des résultats probants, il est cependant quelque peu présomptueux de revendiquer pour eux seuls la paternité du cristal au plomb continental²⁹⁹, même s'ils ont quelque peu devancé les manufactures françaises de Saint-Louis et de Montcenis qui planchaient elles aussi sur la recette du cristal anglais depuis les années 1760³⁰⁰.

Epuisé par deux siècles de mode, le verre à la vénitienne était condamné à disparaître. Dans les Pays-Bas méridionaux c'est le régime autrichien, instauré en 1715, qui lui porte le coup de grâce : Charles VI, afin de favoriser l'exportation des verreries de luxe de Bohême et de Silésie, n'autorise plus chez nous que la fabrication de bouteilles et de verre à vitres. L'accession de Charles de Lorraine comme gouverneur général changera néanmoins la donne à partir de 1740 : soucieux du bien-être de ses provinces, ce dernier apportera une aide substantielle à la verrerie namuroise.

²⁹⁸ HAASE, 1988, p. 130.

²⁹⁹ Comme le font (à la suite de Chambon) BASTIN, 1989, p. 170 ; et TOUSSAINT, 1997, p. 54.

³⁰⁰ MONTES de OCA, 2001, p. 21-23.

Les verreries bruxelloises

A Bruxelles, l'année 1682 avait marqué l'échéance du privilège de Léonard Bonhomme et ouvert la porte à Jacques Mols. Celui-ci prétendait détenir le secret de l'affinement de la matière par l'utilisation de petits cailloux blancs réduits en poudre, et avait sollicité un privilège exclusif pour la production de verres à boire, de vitres en tables et en plateaux ainsi que de miroirs ; son usine fonctionnera jusqu'en 1743³⁰¹. Les derniers gouverneurs généraux des Pays-Bas, Marie-Christine et Albert de Saxe-Teschen, accordent encore, en 1786, à l'Anglais George Ensell, l'octroi d'établir une verrerie à la façon anglaise entre *Marli* et les *Trois-Fontaines*. Ce dernier ne pourra toutefois pas bénéficier des exemptions de droits de houille, étant donné qu'il fait venir son charbon d'Angleterre par le canal³⁰².

La Flandre

En 1692, le liégeois Louis Marius, petit-fils du fondateur de la verrerie liégeoise, installe à Gand une verrerie à la façon de Venise. Reprise en 1711 par François de Colnet puis en 1726 par Arnould Joseph et Herman de Colnet, son essor se poursuivra jusque dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle grâce à l'imitation de modèles anglais, mais surtout de verres communs et de bouteilles.

Liège et les abords de la principauté

Vers 1690, Ottavio et Barthélemy Massaro, deux Altaristes employés par Henri Bonhomme, se mettent au service du comte d'Arberg pour fabriquer dans le château de *La Rochette* à Chaudfontaine des verres vendus en ville au détriment des Bonhomme.

A Liège, le marchand de vin Jacques Nizet, profitant d'un défaut de paiement de l'octroi des Bonhomme, obtient en 1709 un privilège de vingt ans et installe en *Avroy* une verrerie chauffée au charbon, où il s'initie à la fabrication du cristal au plomb à l'anglaise. Son neveu, Denis Nizet, héritier de l'entreprise en 1732, y continue la fabrication de verres de luxe mais se lance surtout dans la production massive de bouteilles à eau minérale, malgré la concurrence de la bouteillerie de l'Amblève, située hors principauté. La réalisation d'articles d'éclairage donne un nouveau tournant à l'établissement de Nizet ; il est ainsi appelé en 1755 à fournir douze lustres pour la Comédie de Bruxelles, mais aussi des bras de lumière, des chandeliers et des lampes d'église, aux notables liégeois. La verrerie Nizet se maintient confortablement jusqu'à la Révolution, rachetant même en 1780 les stocks d'oxyde de plomb de la veuve de Sébastien Zoude. Elle fermera définitivement en 1852, alors que la verrerie Bonhomme avait cessé toute activité en 1804³⁰³.

Namur et le Namurois

A Namur, l'impératrice Marie-Thérèse autorise en 1743 François Hyacinthe de Colnet, fils de Jean de Colnet, maître de la verrerie de Gilly, à ériger, près de Saint-Martin à *La Plante*, une

³⁰¹ FETTWEIS, 1989, p. 154-156.

³⁰² Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715b.

³⁰³ ENGEN, 1989, p. 140-141.

verrerie de cristal, un art dont il prétend être *parvenu à la découverte et à la connaissance du secret*. Cette usine prospère quelques années, jusqu'au décès inopiné de Colnet³⁰⁴.

Après avoir racheté en 1745 tout l'équipement de la veuve de Colnet, Sébastien Zoude (1707-1779), reçoit en 1753 les lettres patentes de Marie-Thérèse l'autorisant à s'établir dans une maison de la rue *Basse Neuville* près de la Meuse. Cet orfèvre, marchand et exploitant de minerais divers, avait d'abord voyagé en France pour apprendre les techniques de la verrerie et envoyé son fils en Angleterre dans le but d'y découvrir le procédé de fabrication du cristal au plomb. Zoude bénéficie de nombreuses exemptions fiscales accordées par Charles de Lorraine, afin de pouvoir améliorer sa production et se convertir au charbon, car il prétend égaler les verres du pays de Liège, surpasser ceux de France et souhaite pouvoir concurrencer les produits anglais. En 1762, considérant avoir trouvé la manière de composer le cristal d'Angleterre, il adresse quelques échantillons à Charles de Lorraine qui lui aurait, paraît-il, confié les secrets de la dorure sur verre. Ses produits avaient alors gagné en qualité et surpassaient, selon lui, les verres allemands. Accablé par des difficultés de tous ordres, Sébastien Zoude ayant perdu la raison, est enfermé à Bruxelles en 1768 et y meurt en 1779. Sa veuve et ses enfants continueront à administrer la verrerie jusqu'en 1785.

Le 14 août 1778, Jean Gaspar Andries, souffleur de la verrerie de Monthermé et son associé Pierre Nicolas Mathy fondent la Verrerie impériale et royale de Vonèche. Celle-ci prospère rapidement à l'aide de personnel engagé en Alsace, en Bretagne et dans le nord de la France. Elle périclitera en 1793 mais sera reprise en 1802 par le Français Aimé Gabriel d'Artigues pour devenir la véritable première cristallerie industrielle du continent.

L'organisation de la verrerie Zoude

Zoude occupe 109 personnes dont six souffleurs, six garçons, six batteurs de cannes, deux tiseurs, deux préparateurs de composition, un graveur, un empailleur, deux personnes préparant les salins, trois potiers, un serrurier, un scieur, un voiturier, deux laveurs de verres, deux femmes pour ramasser les cendres en ville et deux pour tirer le sable et la terre à pot ainsi que trente-huit colporteurs, vendeurs et intermédiaires³⁰⁵. Ceux-ci écoulent avec peine une production pléthorique dans les dépôts installés dans la plupart des villes du pays mais aussi par des ventes à l'étranger.

La production

Le recensement industriel établi à la demande du gouvernement central en 1764 révèle que le secteur verrier compte une vingtaine de verreries à bouteilles et à vitres concentrées dans la région de Charleroi, mais une seule cristallerie gobeletterie : Zoude à Namur. Il semble cependant que Sébastien Zoude ait eu des difficultés à trouver la juste recette du verre au plomb et que la production de véritable cristal n'ait pas débuté avant 1761 et soit déjà arrêtée en 1776.

Zoude se vante d'avoir un éventail considérablement varié d'objets afin de battre en brèche toutes les concurrences étrangères, mais rien, à priori, ne permet aujourd'hui de distinguer sa production de celle de Nizet à Liège. Il semble que la verrerie de prestige, au plomb, se singularise dans ces deux entreprises par la confection de *surtouts* et de *desserts*, des accessoires de table travaillés à la pince (pl. 179a), corbeilles en *dentelle de verre*, à couvercles munis de prises en forme d'oiseau ou d'édicule (pl. 179b). Sans doute ont-ils tous deux

³⁰⁴ TOUSSAINT, 1997, p. 39.

³⁰⁵ TOUSSAINT, 1997, p. 43-49.

fabriqué des verres à vin à coupe *fresée*, des verres à jambe très effilée, lesdits *impossibles* dont la cavité se prolonge jusqu'à la base de la jambe. Peut-être ont-ils aussi calqué les modèles anglais à un ou deux nœuds, à balustre, à jambe évidée d'une ou plusieurs bulles torsées dites *air-twist*, des verres à *laticcini* ou filaments d'émail tors inclus dans la jambe, ou encore les verres *canon* à large pied débordant, à l'usage des loges maçonniques³⁰⁶. Il semble aussi qu'on doive leur attribuer des objets d'usage plus commun : bénitiers domestiques et baromètres à eau, abreuvoirs de volière, ou encore entonnoirs, pots à conserve, fioles de pharmacie, biberons, pots de chambre. Mais, eu égard aux quelques verres gravés aux armes des prince-évêques Georges-Louis de Berghes (1724-43) et Jean-Théodore de Bavière (1744-63) connus dans les musées³⁰⁷, ou encore aux vestiges trouvés dans les fouilles d'habitat, c'est vraisemblablement le verre à vin à jambe pseudo-facettée, dite *silésienne*, ou *patte de chien*, qui dominait le marché courant de l'époque (pl. 162-164).

Le Hainaut

En 1771, les frères de Dorlodot, fabricants de bouteilles à Charleroi, se lancent eux aussi dans les articles de gobeletterie, tandis que de Lobel débauche en 1777 des souffleurs de Zoude pour sa verrerie de Ghlin près de Mons. A la veille de la Révolution, profitant de la proximité du Bassin minier et d'une main-d'œuvre disponible, de petites gobeletteries voient encore le jour à Haine-Saint-Paul, dans le Centre, et à Saint-Ghislain, dans le Borinage³⁰⁸.

La bouteillerie

Au cours du XVIII^e siècle, la Belgique devient le principal producteur d'Europe continentale, exportant annuellement des centaines de milliers de bouteilles et de flacons vers la Hollande et la France et à destination de leurs colonies d'Asie, d'Afrique et d'Amérique³⁰⁹.

Les bouteilles à cul rentrant plus ou moins élevé, favorisant le dépôt de la lie, se développent alors sous le nom de *pot* ou *potfles*, en référence à leur capacité (le pot de Bruges équivaut à 112,96 cl et contient 2 pintes) (pl. 180c gauche). Utilisées pour le vin plus que pour la bière, les liqueurs ou autres denrées, elles évoluent au milieu du siècle vers des formes plus élancées, appropriées aux crus : cylindriques et épaulées pour le bordeaux (pl. 180c droite), fluides et pansues pour le bourgogne (pl. 180d-c milieu), effilées pour le vin blanc³¹⁰. Des flacons spécialement conçus pour le transport par bateau ont une section carrée adaptée au coffret dans lequel ils sont rangés par six ou douze³¹¹ ; ils sont plus particulièrement utilisés pour les eaux-de-vie (pl. 181b). D'autre part, un type plus élégant, à l'origine de la carafe ou *decanter*, servant à la présentation à table, se cantonnera dans une production artisanale.

Au cours du XVIII^e siècle le corps des bouteilles à eau minérale s'arrondit et s'aplatit encore, tandis que leur col tubulaire s'allonge démesurément ; un autre modèle, à panse ovoïde, étant plutôt réservé au marché intérieur (pl. 181a gauche et droite)³¹².

³⁰⁶ L'établissement récent par WATTS & TAIT, 2007, de l'inauthenticité du *catalogue illustré à la main* attribué à la cristallerie Zoude me plonge aujourd'hui dans une grande perplexité vis à vis de modèles depuis longtemps réputés fabriqués par cette manufacture sur base dudit catalogue.

³⁰⁷ Voir Catalogue, n° 137-138.

³⁰⁸ THIRY, 1989, p. 106-108.

³⁰⁹ VAN DEN BOSSCHE, 2001, p. 164.

³¹⁰ VAN DEN BOSSCHE, 2001, pl. 126-129.

³¹¹ VAN DEN BOSSCHE, 2001, pl. 89-90.

³¹² VAN DEN BOSSCHE, 2001, pl. 133-135.

A vin, à eau, à bière ou à alcool, toutes ces bouteilles sont préférentiellement soufflées dans un verre très foncé de façon à protéger leur contenu de la lumière.

C'est au XVIII^e siècle, sous l'impulsion des Nizet, que se développe encore plus intensivement la bouteillerie liégeoise qu'ils mènent de front avec la verrerie de luxe.

La proximité des sources d'eau minérale de Bru à Chevron incite Gédéon Desandrouin, maître de la verrerie de Charleroi, à ériger en 1727 un four à bouteilles occupant 123 ouvriers et de nombreuses femmes travaillant au clissage. Cette verrerie de l'Amblève, située hors des frontières de la principauté, est encore amplifiée en 1752 sous l'impulsion de Charles de Lorraine. La deuxième moitié du XVIII^e siècle voit encore l'établissement de trois nouvelles bouteilleries à Chênée. La verrerie Cambresier produit 100.000 bouteilles par an et fabrique également du verre à vitre avec des ouvriers venus de Lorraine et de Sarre³¹³.

La verrerie fine fondée à Gand en 1693 par Louis Marius doit rapidement se convertir à la production de bouteilles pour faire face à la concurrence de François de Colnet qui s'y établit en 1711. Elle passera en 1726 à Arnould Joseph et Herman de Colnet pour la fabrication de verres communs et de bouteilles.

En 1695, Jean-Baptiste de Colnet avait érigé à Bruges une verrerie mixte pour produire de gros ouvrages de verrerie. Vers 1740, venant de Gand, Arnould de Colnet s'installe à Bruges pour y fonder une importante bouteillerie ciblée sur l'exportation vers les Provinces-Unies, l'Amérique et les Antilles, à raison de 400 à 500.000 unités par an. Celle-ci fonctionnera jusqu'en 1770 avec des ouvriers allemands et liégeois³¹⁴.

En 1745, Jacques Antoine de Colnet et Jean Vigneron fondent ensemble une nouvelle usine à Jumet. Colnet s'associera ensuite, en 1757, avec Emmanuel Falleur pour y allumer une autre fournaise. En 1755, les frères Kromer s'installent à Lodelinsart et Caroline de Moreau plante une bouteillerie à La Planche près de Charleroi. En 1759, les frères de Dorlodot s'installent à Charleroi ; vers 1760, ils agrandissent l'établissement de Gosselies et y adjoignent une petite production de gobeletterie commune. En 1774, Henri Houtart de Noville, qui avait participé à la fondation d'une verrerie à Chênée, s'associe aux Falleur pour ouvrir deux nouvelles manufactures à Jumet et Lodelinsart. Les descendants de Henri Houtart sont les fondateurs des plus importants établissements verriers de Charleroi, Courcelles, Jumet, Lodelinsart, Roux, Oignies et Mariemont.

Julien Depestre, banquier et propriétaire du Château de Seneffe, fait appel en 1764 à Jean-Baptiste et Edouard Falleur pour établir à Seneffe une verrerie à bouteilles, verres à vin et à bière ; mais celle-ci est déjà abandonnée en 1767. En 1750, de Lobel avait érigé une verrerie au Moulineau à Ghlin, pour la fabrication de bouteilles et de verres à boire ; celle-ci ne fonctionne déjà plus régulièrement à partir de 1774³¹⁵.

François Jacqmart, orfèvre à Namur, établit en 1745, par octroi de Marie-Thérèse, une manufacture de bouteilles dans le quartier de la *Basse-Neuville* près de la porte Saint-Nicolas. Celle-ci est détruite par les Français lors du siège de 1746 et Jacqmart doit décliner, faute de houille, leur invitation à installer une nouvelle usine à Givet³¹⁶.

En 1744, Philippe Amrhein, travaillant chez Desandrouin à Charleroi, s'associe à Tilman Plugers, Jean Waghemans et Léandre Henry pour recevoir un privilège exclusif de Marie-Thérèse autorisant l'érection dans la capitale, à proximité du *Marché-aux-Grains* d'une manufacture de verres à vitres, miroirs et bouteilles. Ils sont pour cela autorisés à prélever du sable dans la Forêt de Soignes, à proximité du prieuré de Sept-Fontaines³¹⁷. Charles de

³¹³ LEBOUTTE, 1989, p. 78-79.

³¹⁴ LEBOUTTE, 1989, p. 88.

³¹⁵ LEBOUTTE, 1989, p. 87.

³¹⁶ TOUSSAINT, 1997, p. 40.

³¹⁷ Placard du 8 août 1744, Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

Lorraine les exemptera par ailleurs du droit de houille et de taxes sur la bière³¹⁸. Afin de palier la concurrence des fabricants de bouteilles de Charleroi, les associés de la verrerie de Bruxelles parviennent à faire proscrire la vente des cendres de bois et du verre brisé aux colporteurs étrangers à la ville, de même qu'ils y font interdire le commerce des bouteilles fabriquées par le vicomte Desandrouin³¹⁹. Cet avantage sera révoqué en 1784 par Marie-Christine et Albert de Saxe-Teschen, qui le jugent contraire à la liberté du citoyen³²⁰. La verrerie fonctionnait avec des ouvriers lorrains et du Spessart débauchés d'Amblève et de Charleroi ; elle visait avant tout le marché hollandais et y a exporté jusqu'à 200.000 bouteilles en 1768.

En 1755, Philippe Amrhein installe dans une propriété du comte d'Ursel, à Eikenvliet (Eikevliet, commune de Hingene), une bouteillerie principalement destinée au marché de la Hollande et de ses colonies. La même année, Gaspar Weygant, après avoir été refoulé à Bruxelles³²¹, fonde une verrerie à bouteilles et à vitres à Louvain, pour laquelle il appelle des Allemands et des Lorrains. Cette usine restera en activité jusque 1796³²².

L'organisation de la bouteillerie Nizet

Denis Nizet a laissé un mémoire détaillé sur l'organisation de sa bouteillerie. Il prévoit un grand espace qui puisse accueillir un four à huit creusets et assez de place pour que les maîtres puissent travailler entre le four et les murs. Les congés du dimanche, ajoutés à au moins une fête par semaine, laissent cinq jours de travail aux verriers ; mais le four ne discontinue pas de chauffer. Ce four consomme environ six charretées de houille par semaine pour une production de cinq à six mille bouteilles qui se vendent 10 à 15 florins le cent³²³.

Le verre plat

A Bruxelles, c'est finalement le neveu de Josué de Hennezel, Josué de Hennezel d'Ormoy, qui établit, en 1700, une fabrique de glaces, de miroirs pour les carrosses, et autres verres servant aux vitres de bâtiments, à la façon de France et de Lorraine, *conformément aux Gobains*³²⁴. Certains auteurs doutent qu'il se fût agit de véritables glaces coulées, suivant le procédé mis au point à Saint-Gobain en 1693, mais plutôt de vitres soufflées, polies, doucies et taillées en biseaux³²⁵. Un mémoire précis et illustré, consacré au coulage, au roulage et au polissage des glaces suivant la méthode française, est cependant conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles (pl. 182b)³²⁶, mais son anonymat et l'absence de date empêchent de l'attribuer fermement à de Hennezel, comme rien ne permet de conclure qu'il y ait réellement été appliqué.

Léandre Henry, marchand de glaces à Bruxelles et propriétaire d'une fabrique de potasse à Wavre, établit, en 1763, à Sart-Moulin près de Braine-l'Alleud, une verrerie de glaces, de miroirs et de verres à vitres, en table à la façon de Bohême et d'Allemagne. Il y fabrique aussi

³¹⁸ Actes du 25 mai 1767 et du 11 avril 1771, Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

³¹⁹ Placard du 11 avril 1750, Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

³²⁰ Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715b.

³²¹ Requêtes de 1752, 1753 et 1754 et refus des autorités : Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

³²² LEBOUTTE, 1989, p. 87-88.

³²³ LEBOUTTE, 1989, p. 89.

³²⁴ Octroi de Philippe V du 23 décembre 1700 : Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

³²⁵ LEBOUTTE, 1989, p. 85 ; FETTWEIS, 1989, p. 163.

³²⁶ Archives de la Ville de Bruxelles, liasse 715.

du verre en cives selon l'ancien procédé normand. Cette usine fonctionne jusqu'en 1794 avec des souffleurs allemands de Charleroi, les frères Hocquemiller, et ensuite des Lorrains³²⁷.

Le renouveau du verre à vitre au XVIIIe siècle dans le pays de Charleroi est dû à Guillaume de Moreau qui, en 1726, avec son gendre de Harvengt, engage des verriers venus de Sarre pour travailler suivant la méthode allemande. Celle-ci donne des vitres plus grandes mais exige de nouveaux fours. L'appellation de *verre en table* correspondrait à ce changement de gabarit des canons, désormais moins longs et plus larges, déterminant des feuilles de verre plus carrées ; il serait consécutif à l'immigration de verriers allemands et à la généralisation d'un verre plus pur, dit *de Bohême*, au XVIIIe siècle³²⁸.

Desandrouin à son tour fera venir des verriers du Spessart, Philippe Amrhein et Gaspar Weygant, qui s'associeront ensuite pour le concurrencer à Bruxelles. De Dorlodot se lance aussi dans la fabrication du verre à vitre selon la méthode allemande à partir de 1750.

De Dorlodot et Desandrouin, après de Colnet et de Condé, sont les grands promoteurs de la verrerie industrielle du Hainaut. Celle-ci doit son essor au bassin houiller de Charleroi, désormais à la base de toute l'industrie locale, les grandes familles exploitant tour à tour les mines et la verrerie³²⁹.



³²⁷ FETTWEIS, 1989, p. 114.

³²⁸ CHAMBON, 1955, p. 124-125.

³²⁹ D'HAINAUT, 1980, p. 72.

I.B.4. La gravure à la pointe de diamant

Elaborée au départ de collections belges et étrangères conservant des pièces indubitablement liées à l'histoire des Pays-Bas méridionaux, cette étude permet d'établir l'existence incontestable d'une gravure à la pointe de diamant à la fin du XVI^e, au XVII^e et au début du XVIII^e siècles, sur le territoire de l'actuelle Belgique. Si cette gravure peut apparaître de qualité secondaire et peu importante en nombre, en comparaison de l'immense talent et de la prodigalité des artistes du Siècle d'Or hollandais, elle ne manque cependant pas d'intérêt historique.

Le témoignage de Scribani : *on y cisèle le verre à l'instar de l'argent, on le dore, on le teint de toutes les couleurs...*³³⁰ laisse entendre que, suivant la voie du verre vénitien, le décor gravé a connu sa première manifestation septentrionale à Anvers. Le fait est maintenant confirmé ; mais la date de ce texte, 1610, semble bien marquer la fin de cette expression, et les exemples réellement artistiques conservés se révèlent par ailleurs extrêmement rares pour cette époque.

Maintenue loin des prestigieux sommets hollandais, la gravure au diamant des anciennes provinces belges est toujours restée, à juste titre sans doute, méconnue, voire ignorée, des historiens du verre. Dans la plupart des catalogues, toute pièce gravée au diamant est systématiquement attribuée aux Pays-Bas septentrionaux, à moins qu'elle ne soit naïve ou grossière. Tout au plus, quelques pièces à caractère historique ou anecdotique ont-elles été modestement signalées par les auteurs belges.

La perspective de dégager des caractères propres, si non un style national, n'ayant jamais été envisagée auparavant, le présent travail est entièrement le fruit d'observations et de réflexions personnelles.

Nées d'une souche commune, généralement exécutées sur un même support, le verre à la façon de Venise, les gravures pratiquées dans les Pays-Bas septentrionaux et méridionaux semblent ne s'être pas départies d'un certain air de famille ; ainsi, quelques uns des grands caractères thématiques et stylistiques définis par Hudig et Ritsema van Eck pour la gravure hollandaise se retrouvent-ils, toute proportion gardée, dans les décors propres aux provinces méridionales.

Apparu aux Pays-Bas à la fin du XVI^e siècle, l'art de la gravure sur verre y prend rapidement un caractère beaucoup plus personnalisé que la production vénitienne. Des pièces uniques, souvent de forme ou de dimensions remarquables, y sont gravées dans des circonstances particulières, pour être offertes lors d'événements marquants. En ce sens, chaque verre gravé doit être considéré comme une œuvre en soi.

Contrairement à la gravure à la roue, dont il sera question plus loin, qui réclame un équipement perfectionné et un apprentissage minutieux, la gravure à la pointe peut être pratiquée par tout un chacun, pour peu qu'il sache dessiner ; la seule exigence de cet art étant une maîtrise absolue de la main car le support n'autorise aucun repentir. Des verres anciens, porteurs d'un contenu symbolique, ont ainsi été marqués au cours des temps par l'empreinte

³³⁰ SCRIBANI, *Origines Antverpienses*, p. 122 : cité par SCHUERMANS, 1883, p. 355-356.

de leurs propriétaires successifs³³¹. Le goût de l'historicisme a ensuite incité certains artistes du XIXe siècle à graver, dans le goût du passé, des verres du XVIIe³³². Mais il existe aussi des falsifications exécutées au XXe siècle dans un but basement mercantile³³³.

Tout dessin, toute formule, gravés à la pointe sur un verre ancien peuvent donc être suspectés de récence.

L'étude d'une grande collection nationale comme celle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire s'avère riche d'enseignements car, ayant elle-même été fondée avant le milieu du XIXe siècle, celle-ci trouve son origine dans de très anciennes collections locales. Elle m'a ainsi permis, au travers de pièces inventoriées avant 1850, d'acquérir la perception d'œuvres dont l'authenticité est assurée³³⁴. De la simple dédicace à la composition monumentale, un large échantillonnage de qualités d'exécution s'y rencontre et, cela se vérifie dans un point de vue élargi à plusieurs grands musées, rares dans une collection sont les ensembles de pièces attribuables à une même main.

La découverte, dans deux collections publiques belges de création récente, la Fondation Van der Burch du Château d'Ecaussinnes-Lalaing et le Musée du Verre de Charleroi, d'un nombre conséquent de verres anciens, gravés de sujets pour la plupart aberrants, dans un style très imparfait mais cohérent au niveau de l'ensemble, m'a dès lors permis de conclure à une falsification de ces pièces. Provenant d'une source commune, Raymond Chambon, celles-ci ont dû être gravées à sa demande dans les années 1950-65 dans le but de démontrer leur prétendue origine hennuyère³³⁵. Un tel phénomène doit mettre en garde contre les œuvres apparues récemment sur le marché : le pedigree de verres entrés dans un musée ou connus dans d'anciennes collections depuis plus d'un siècle-et-demi leur confère un critère d'authenticité plus fiable qu'une date ou le nom d'un seigneur local³³⁶.

I.B.4.a. Pièces falsifiées et douteuses

En abordant la collection d'Ecaussinnes, la gravure la plus incongrue apparaît dans un roemer à coupe cloisonnée (n° 54, pl. 58) dont le modèle ne remonte pas en deçà de la fin du XVIIIe siècle et se répand seulement au XIXe³³⁷. Motif inclassable, dessin plus griffonné que ciselé et, un fait jamais rencontré ailleurs, le choix d'une grosse bulle du verre comme cœur d'une fleur, en sont les caractères principaux. Expression la plus imparfaite du décor, ce verre est peut-être le premier essai de notre apprenti faussaire.

Le petit roemer en verre clair aux armes des Croÿ (n° 52, pl. 54) s'avère un sommet de la mystification car rien dans sa conception n'est innocent. Le matériau presque incolore, digne d'être qualifié de *façon de Venise à la potasse de fougère*, devrait témoigner de sa fabrication

³³¹ Citons pour exemple la tazza du *Compromis des Gueux* ou la corne *Cant – Van der Meer* du Rijksmuseum : RITSEMA van ECK, 1995, n° 1 et 3.

³³² Voir notamment RITSEMA van ECK, 1995, n° 174-179.

³³³ De très beaux verres gravés de sujets historiques hollandais ont été estimés ces dernières années dans les 20.000 à 40.000 € et jusqu'à 235.000 € pour le plus exceptionnel (Sotheby's Londres, 19/12/2002).

³³⁴ Les premières copies remontant aux années 1860.

³³⁵ Voir annexe : *Naïf ou faussaire...*

³³⁶ Si une notice argumentée de chaque pièce falsifiée est bien présente dans le catalogue, toute référence y est évidemment rejetée dans les chapitres d'étude relatifs aux styles, aux artistes et aux thèmes iconographiques.

³³⁷ THEUERKAUFF-LIEDERWALD, 1968, p. 122; Id. 1969, p. 65-67.

à Beauwelz, un argument renforcé par la présence des armoiries des princes de Croÿ, seigneurs de Chimay (donc de Beauwelz, Macquenoise et Momignies), mais aussi propriétaires du château d'Ecaussinnes-Lalaing de 1428 à 1527. La devise *Où que soit Croÿ* est celle de Guillaume de Croÿ (+ 1521), archevêque de Cambrai, reçu chevalier de la Toison d'Or en 1491 ; elle est inscrite sur le collier de la gilde des arbalétriers de Chimay, offert à la confrérie par Philippe de Croÿ en 1525. Associés à la date de 1594 mais à une forme de verre qui ne peut être antérieure à la fin du XVII^e siècle, ces différents facteurs constituent un amalgame trahissant un certain amateurisme ! Quant à la gravure elle-même, elle ne correspond ni par le style, ni par la graphie des lettres et des chiffres, ni par les motifs décoratifs, à des modèles reconnus authentiques. Notons au passage, la présence dans ce décor de petits motifs d'étoiles à cinq branches qui se retrouvent dans la pièce suivante.

Un roemer en verre vert (n° 53, pl. 55-56), appartenant également à un modèle de la fin du XVII^e siècle, est gravé de deux portraits en médaillon représentant un homme et une femme désignés par leurs prénoms : *Charles* et *Magdeleine*. Outre le fait que le premier est vêtu à la manière du XVII^e siècle tandis que la seconde porte une fraise et un béguin la situant un demi-siècle plus tôt, la scission des prénoms de part et d'autre du médaillon est pour le moins originale. Dans les blasons qui ornent les faces latérales, on devrait reconnaître les armes d'une famille hennuyère : les Jacquier. Ces mêmes armes se retrouvent d'ailleurs gravées sur le col d'un crémier d'origine vénitienne (n° 50, pl. 52a, c-d) marqué *Nicolas Jacquier*, lui aussi conservé à Ecaussinnes et dont l'exécution du motif fleuri est également douteuse. L'un de ces blasons est par ailleurs surmonté d'étoiles à cinq branches, inconnues en héraldique mais identiques à celles du roemer de Croÿ ; il est en outre entouré de minuscules motifs de vigne à la place des traditionnels lambrequins (pl. 56c). Est-il surprenant de découvrir des grappes de raisins en tous points semblables (pl. 56d), et aussi grossièrement gravées, sur une coupe mérovingienne des MRAH, quand on sait que celle-ci leur a été offerte par Raymond Chambon ?

Une corne en verre à la façon de Venise (n° 16, pl. 16) porte la dédicace *Guillaume du Bray 1598*. Si cette date correspond bien à la période de floraison de ce type d'objet, la graphie s'en écarte totalement. Ici encore le choix du patronyme n'est pas innocent : des nommés Amand du Bray et Gérôme du Bray sont repris dans le recensement de Momignies en 1616 et, en 1723, un du Bray aurait été lié à une affaire de sorcellerie à Barbençon³³⁸. Par son caractère gaulois, digne d'une chanson d'étudiants, mais surtout par la parfaite correction de son orthographe, la devise à boire « *Quand je suis plein de vin, suis content. Quand suis content j'aime ma femme. Bois, me dit-elle souvent* » n'est guère plus crédible que l'ensemble du décor.

Le décor de la flûte en verre à la façon de Venise (n° 5, pl. 4) pourrait impressionner par sa finesse et la grâce de ses motifs floraux. Qu'on ne s'y trompe pourtant pas : le médaillon contenant les initiales *R.D.B.* (nouvelle allusion à du Bray ?), l'encadrement rectangulaire montrant un essai raté de motif de ruban tors, et surtout le profit tiré d'un défaut de fabrication du verre dans le tracé d'une fleur sont autant d'indices de falsification.

Par sa couleur brunâtre, par son luisant, par ses médaillons d'applique à masque de bambin, la cloche (n° 14, pl. 14) est à coup sûr un pastiche de verre vénitien. La devise, suspecte par l'association d'un contenu religieux à une invitation à boire, est soigneusement gravée mais de manière non conforme.

³³⁸ GOBEAUX, 1939, p. 184-185, 385.

Si la date de 1659 correspond parfaitement au modèle du calice à deux bulbes (n° 33, pl. 35), le crucifix qui en compose le décor, issu d'un bon modèle, est dessiné sans conviction au moyen de petits traits rapprochés formant un contour flou. Les armes abbatiales, probablement fantaisistes, qui lui sont associées ne sont guère plus affirmées.

Quel est le commun dénominateur à tous ces décors ? Un style qui reflète l'incapacité de l'artiste à ciseler un trait assuré, dénotant une main d'apprenti qui ne maîtrise pas son outil, ne domine pas son support. Dessinateur peut-être, mais pas graveur accompli. Dans la plupart des cas, les éléments primordiaux du décor et les contours sont dessinés de manière floue au moyen de griffonnages parallèles donnant l'illusion d'un trait épais. Lorsque l'artiste se hasarde à un trait délié, celui-ci est tremblotant ou évanescent. Dans les lettrages, les contours sont souvent peu affirmés ; les remplissages, au lieu d'être constitués d'un réseau de hachures parallèles, se montrent anarchiques. Certains motifs annexes comme crochets, accolades, étoiles, sortes de fleurs de lys, feuilles et gouttes informes, se répètent dans la plupart des verres d'Ecaussinnes alors qu'ils sont inconnus ailleurs.

Certains de ces défauts ne sont certes pas inexistantes dans les décors authentiques de qualité médiocre, mais ils s'y trouvent alors à l'état isolé. Dans le concert de critères qui affectent l'ensemble d'Ecaussinnes, ce sont finalement les dates, formées de chiffres non conformes à la graphie ancienne, qui trahissent la falsification de la manière la plus décisive.

Dans ce contexte, le calice à serpents (n° 48, pl. 51a-c) conservé au Musée du Verre de Charleroi, décoré d'une scène en costume du XVII^e siècle, représentant un homme tendant une fleur à une femme, se présente différemment. Les éléments paysagers, la monumentalité de la scène, mais surtout l'assurance du trait bordé de courtes hachures d'ombrage nous écartent des exemples précédents. Les détails tels que pieds et mains sont cependant très maladroits, et le visage féminin dont tout l'accent est porté sur les yeux, comme dans le dessin publicitaire des années 1960, le situent néanmoins dans la même ligne que le roemer aux portraits d'Ecaussinnes. Cette composition a simplement été copiée sur un calice du maître CM conservé au Rijksmuseum et déjà illustré par Schmidt en 1911 (pl. 51d)³³⁹.

Appliquées à un verre tendre, toutes ces imperfections stylistiques ont quand même abouti à un résultat passable ; mais notre faussaire s'est en plus hasardé à travailler sur verre dur. Le petit verre à pied (n° 67, pl. 74) d'Ecaussinnes, marqué *verrie de Gillie 1708* et censé illustrer dans un gribouillis illisible une vue de l'établissement, est le fruit d'un de ces essais.

La pointe de l'artisan semble avoir exercé plus de prise sur le cristal, comme on le constate sur le verre à jambe biconique (n° 68, pl. 75a) du Musée de Charleroi, représentant prétendument l'intérieur de la fournaise Desandrouin en 1762. Le dessin n'en est pour autant pas plus convainquant malgré la monumentalité de la vue, largement inspirée d'une gravure de la Pompe funèbre de Charles III de Lorraine (pl. 75b)³⁴⁰.

³³⁹ SCHMIDT, 1911, p. 822, ill. 6; RITSEMA van ECK, 1995, n° 25.

³⁴⁰ Recueil de gravures illustrant les diverses industries lorraines au XVII^e siècle, conservé au Musée Historique Lorrain à Nancy.

I.B.4.b. Pièces datées et personnalisées

Les pièces signées, datées ou dédicacées devraient permettre, au travers de regroupements stylistiques, de reconstituer l'œuvre d'un artiste, un ensemble local ou chronologique. Les signatures et dédicaces personnelles sont cependant bien plus rares dans les Pays-Bas méridionaux qu'en Hollande et se rencontrent généralement sur des pièces de qualité secondaire ; d'autres verres portent des textes extrêmement significatifs quant à leur origine ou leur usage. Ces témoignages, même mineurs, constituent dès lors une charpente sur laquelle devrait s'édifier une étude plus poussée.

Cette mise en place chronologique des verres gravés dans les Pays-Bas méridionaux fait apparaître, après des débuts communs, une différenciation assez nette du schéma dressé pour les Provinces-Unies au XVII^e siècle.

Alors qu'un véritable style national commence à se dessiner au nord dans la première décennie du XVII^e siècle, l'activité artistique des graveurs sur verre s'interrompt brusquement dans les Pays-Bas méridionaux. Nous ne trouvons chez nous aucun équivalent aux nombreuses œuvres célébrant les victoires de Maurice de Nassau, de Frédéric-Henri ou de Guillaume II, gravées sur de grands roemers de tradition germanique afin d'en souligner plus encore le sentiment national (pl. 57, 199a). Aucun répondant non plus à cet art particulier pratiqué par une classe de lettrés hollandais qu'est la calligraphie, également développée préférentiellement sur verre vert (pl. 200, 202e).

La renaissance de la gravure sur verre dans les Pays-Bas méridionaux se manifeste dans les années 1650, après la signature du Traité de Münster en 1648, officialisant la scission définitive des deux états. C'est à ce moment qu'apparaissent, des deux côtés de la frontière, des verres à caractère unioniste symbolisant la réunion des XVII Provinces, sous la couronne espagnole au sud, sous les armes d'Orange au nord.

C'est également vers le milieu de XVII^e siècle qu'apparaît la mode de la gravure à la roue, d'abord perçue au travers de verres importés de Nuremberg, pratiquée ensuite, à partir de 1660, dans nos provinces. Son influence sera déterminante sur l'évolution de la gravure au diamant hollandaise : au dessin linéaire et léger se substituera une facture picturale appelant des surfaces totalement opacifiées. Ce nouveau style ne semble pas s'être imposé de manière aussi nette dans les Pays-Bas méridionaux où les figures sont rarement totalement maties. L'alternance d'éléments linéaires et d'éléments opaques, ou un voilage léger des surfaces semblent coexister avec des gravures purement linéaires durant toute la seconde moitié du XVII^e et au début du XVIII^e siècle.

En dehors des critères objectifs tels que symboles royalistes et unionistes, armoiries de villes ou de familles locales et sujets historiques, quels sont les éléments susceptibles d'orienter l'attribution de certains verres gravés au diamant vers les Pays-Bas méridionaux plutôt que septentrionaux ? J'avancerais certains thèmes iconographiques, comme les chasses dans le goût de Tempesta, en sujet principal aussi bien qu'en décor annexe, ou certaines habitudes comme celle de construire la plupart des sujets, même héraldiques, sur une terrasse herbeuse disposée à la partie inférieure de la coupe, deux phénomènes également très présents dans la gravure à la roue. Mais il faut bien souligner qu'en l'absence de sujets réellement probants, toute attribution est aléatoire.

Il est par ailleurs frappant que, contrairement à ce que l'on constate pour la gravure à la roue, très peu d'œuvres peuvent être regroupées autour de personnalités dominantes ; la flûte aux

effigies de Charles II et Marie-Anne, le calice aux armes de Bourgogne, le calice de la chasse à courre se révèlent les chefs-d'œuvre uniques d'artistes isolés.

Dernier quart du XVI^e siècle et première décennie du XVII^e

Les deux tessons provenant du palais de Marie de Hongrie à Binche, avant 1578 (n° 2-3, pl. 2a-b)

Appartenant vraisemblablement à deux exemplaires de tazza, ces tessons ne sont pas assez caractéristiques pour être rattachés à une forme bien définie de la production vénitienne ou anversoise. Par son décor gravé, le second fragment nous reporte cependant vers des horizons inconnus en Belgique. Les jambes du personnage, évoquées en quelques traits parfaitement assurés, relevées de quelques hachures suggérant le relief, ne trouvent que de rares parallèles. Par la légèreté de son tracé, ce dessin évoque la figure de guerrier casqué ornant un gobelet produit à Hal en Tyrol vers 1580 (pl. 190c)³⁴¹ ; ou encore le bocal du prince Doria, exécuté en Catalogne en 1586 (pl. 196)³⁴². Une correspondance stylistique relie donc ces trois œuvres précoces dans une même phase chronologique, restreinte dans le cas présent aux dates de construction et de destruction du site : entre 1545 et 1578.

Dans ce contexte, l'illustration (pl. 2c) et la relation des fêtes offertes à Charles Quint et à l'archiduc Philippe, en son palais de Binche par Marie de Hongrie en 1549, offre un témoignage du goût princier pour les beaux verres : *Une table était dressée entre quatre colonnes et, par un artifice ingénieux, elle montait et descendait sans qu'on eût besoin d'y mettre les mains et sans que l'on vît qui la manœuvrait. La première fois, elle descendit couverte de fruits, de conserves et de très fines porcelaines. Dès que Leurs Majestés, S.A., les dames, les seigneurs et les chevaliers qui se trouvaient là eurent mangé, la table descendit par une trappe qui s'ouvrit dans le sol pour donner accès à une autre pièce plus basse ; puis la trappe se referma. Ensuite, de la pièce du dessus, descendit une autre table chargée de fruits et de conserves dans de très beaux et très riches verres. Dès qu'on eut mangé, la table descendit de la même manière que la précédente et une troisième apparut supportant d'autres fruits dans des plats de perles³⁴³*. Il y apparaît que le luxe du verre se situe à cette époque entre la porcelaine et les perles, toutes deux importées de Chine.

Le gobelet au psaume 115, daté 1581 (n° 7, pl. 6)

Reconnue comme une des plus représentatives de la production du verre à la façon de Venise des Pays-Bas, et peut-être plus particulièrement d'Anvers, dans le dernier quart du XVI^e siècle, la forme du gobelet évasé s'accommode parfaitement de la large inscription disposée en cinq registres et interrompue ça et là par quelques emblèmes des Gueux, comme les mains serrées sur le glaive ou les trois épées croisées.

La date de 1581 commémore un fait capital dans l'histoire des Pays-Bas septentrionaux : le *Placard d'abandon*, instituant la déchéance de Philippe II en tant que souverain, par les Etats généraux des provinces du nord³⁴⁴. Il serait donc légitime d'attribuer cette gravure aux provinces rebelles ou à quelque foyer de religion réformée subsistant dans le sud du pays.

Les lourdes lettres capitales assez irrégulières, remplies de fins traits obliques ; les bordures de chaînettes constituées d'une suite de S inversés entre deux filets ; les perles en poire peu

³⁴¹ Voir chapitre précédent.

³⁴² Voir chapitre précédent.

³⁴³ ALVAREZ, 1964, p. 110.

³⁴⁴ De VOOGD, 2003, p. 80.

soignées, sont les caractères marquants de ce décor. Ces mêmes particularités sont visibles sur un fragment de gobelet de forme identique trouvé en fouille à Rotterdam (n° 8, pl. 7).

Le gobelet en forme de berkemeier, daté 1592 (n° 11, pl. 10)

Ce gobelet, reconnu dès 1937 par Henri Nicaise comme un témoignage irréfutable de production anversoise, est à la base de la reconnaissance de l'existence de la gravure au diamant dans les Pays-Bas méridionaux. Cette démonstration est basée sur trois critères : la forme dialectale brabançonne de la formule écrite, la date, et la présence des deux types de médaillons d'applique identiques à ceux trouvés en grand nombre dans les fouilles d'Anvers. Le premier, un masque grimaçant, anguleux et entouré de pointes, portant sur le front un ornement en V inversé, et le second, un masque plus mou, portant une pastille sur le front, sont généralement, comme ici, associés à des rosettes dont le cœur est formé d'une perle bleu turquoise. En 1592, la seule verrerie à la façon de Venise établie en territoire brabançon était celle de Mongardo à Anvers³⁴⁵.

L'inscription, gravée en petites lettres capitales peu régulières, et les franges de pampilles accrochées à des arcs entrecroisés qui la cernent, sont finement tracées et remplies de traits obliques parallèles.

La corne de Nicolas Coels, datée 1595 et 1599 (n° 15, pl. 15a)

Cette corne est, selon toute vraisemblance, un produit anversois. Bien que cela ne soit pas un critère absolu à l'époque, l'inscription, illisible, en langue française de la dédicace, argue en faveur d'une attribution aux provinces du sud.

Le gobelet d'Antoine de Priemer, daté 1608 (n° 9, pl. 8)

Ici encore la forme du gobelet évasé, la présence des appliques anthropomorphes au V inversé et des rosettes à perle bleu turquoise indiquent à coup sûr une origine anversoise. Le décor gravé, d'une qualité remarquable dans son raffinement et la variété de ses motifs, est exceptionnel. Une série de motifs, qui existent en frises isolées dans les pièces contemporaines, sont ici assemblés en superposition : trèfles naissant d'arcs entrecroisés, rubans tors, chaînettes, perles en poire, et un étonnant bandeau alternant pastilles annelées et losanges agrémentés de boucles. L'inscription, composée de grandes capitales aux contours un peu mous et opacifiées par un réseau très régulier de traits obliques, détermine elle-même le registre principal du décor. Des branches feuillues disposées en boucles ou en arcs occupent le registre inférieur et les espaces situés entre les appliques. Cette conception manifeste une certaine horreur du vide qui se retrouve dans la gravure au diamant contemporaine de Bohême ou d'Allemagne³⁴⁶. On se rallie donc entièrement ici à l'opinion de Ritsema van Eck qui qualifie la gravure de cette époque de *style international*³⁴⁷.

Une suite de motifs identiques, associés à une devise en vieux flamand, transcrite dans le même lettrage, ornent d'ailleurs un fragment de coupe très probablement d'origine anversoise, trouvé dans les fouilles de la Cour Napoléon du Louvre à Paris (n° 4, pl. 3).

³⁴⁵ NICAISE, 1937, p. 47-48.

³⁴⁶ Notamment le humpen de Leonhardt Wagner, lui aussi daté de 1609 (pl. 135bis).

³⁴⁷ RITSEMA van ECK, 1995, p. 14.

Troisième quart du XVII^e siècle

La flûte aux armes du roi d'Espagne, datée 1654 (n° 22, pl. 21)

Ne parvenant pas à assumer une attribution, perçue comme audacieuse, de cette gravure aux Pays-Bas méridionaux, c'est avec beaucoup de réserve que Berryer et Fettweis ont admis l'origine bruxelloise de cette flûte, tout en avançant pourtant une solide argumentation en ce sens³⁴⁸. La devise *Vive le Roy* coiffant les armes d'Espagne, le renouvellement du privilège royal, accordé par Philippe IV en 1653, pour l'exploitation à Bruxelles et pour tous les Pays-Bas méridionaux, d'une verrerie produisant le cristal à la façon de Venise, et la scission définitive des Provinces-Unies du royaume d'Espagne officialisée par le Traité de Münster en 1648, éliminant l'hypothèse d'une fabrication et d'une gravure exécutées en Hollande, étaient cependant des éléments assez convaincants. On peut aujourd'hui ajouter, tout en reconnaissant l'immense succès de ce modèle dans les Pays-Bas septentrionaux et la prédilection envers cette forme pour y graver l'effigie en pied du stathouder³⁴⁹, que les verreries Bonhomme de Liège et de Bruxelles ont encore vendu quantité de flûtes de ce type durant toute la deuxième moitié du XVII^e siècle³⁵⁰.

Le style de décor, comparé à celui des années 1580-1610, nous permet d'apprécier l'évolution de la technique du tracé à la pointe de diamant en un demi-siècle. Jouant maintenant de l'alternance de surfaces entièrement opacifiées au moyen de hachures jointives et de détails exécutés au trait, comme l'inscription, celui-ci reflète l'influence de la gravure à la roue, d'un goût nouveau, avec ses figures veloutées.

La flûte aux armes du roi d'Espagne et des XVII^e Provinces, datée 1656 (n° 23, pl. 22)

Au-delà d'une forme identique et d'une parenté de conception du décor, la gravure de cette flûte semble pouvoir être attribuée à la même main que la précédente, même si le trait en paraît plus fin. Cette différence peut être due à une qualité différente du verre ou à une pointe de diamant plus fine (ou moins érodée) qui n'a pas accroché les minuscules irrégularités de la matière.

Le cadre du décor déterminé par les mêmes rangs de perles, une graphie identique des légendes en petites capitales sans épaississement, et de la date ; un dessin analogue des armoiries, de la couronne, du collier de la Toison d'Or et de la croix de Bourgogne, alternant trait délié et surfaces opacifiées, confortent cette hypothèse. Le contenu symbolique célébrant l'attachement des XVII^e Provinces à la couronne d'Espagne a pu surprendre en fonction de la date 1656³⁵¹, mais ce phénomène est loin d'être unique³⁵².

Le gobelet aux oiseaux, daté 1658 (n° 55, pl. 59)

Erronément attribué à l'Allemagne par Anne-Marie Berryer³⁵³, ce type de gobelet trouve de nombreux parallèles gravés dans les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux ; c'est cependant cet exemplaire qui porte la date la plus haute.

Le décor se caractérise par sa légèreté et un parfait équilibre avec la forme de la pièce, les trois motifs d'oiseaux et de fleurs répondant aux trois petits pieds ; le rang de perles qui limite le haut de la composition et les belles capitales romaines accentuant encore cet aspect classique. L'artiste se révèle par ailleurs très personnel dans sa manière de rendre le modelé

³⁴⁸ BERRYER, 1957, p. 45 ; FETTWEIS, 1989, p.157.

³⁴⁹ RITSEMA van ECK, 1995, n° 20-23, 26, 56.

³⁵⁰ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

³⁵¹ FETTWEIS, 1989, p. 157.

³⁵² Voir chapitre *Répertoire iconographique*.

³⁵³ BERRYER, 1954, p. 60 ; Id., 1957, p. 42.

par des lignes directrices fortes bordées de courtes hachures obliques laissant de larges plans clairs ; un style bien différent de la gravure contemporaine hollandaise avec son rendu pictural.

Le gobelet illustrant Adam et Eve au Paradis, daté 1658 et 1676 (n° 56, pl. 60)

Sur un gobelet de forme similaire, le même artiste a mis en page toute une série de figures isolées d'animaux autour d'Adam et Eve, sans composition définie. Les reliefs et les détails sont également rendus par des réseaux de courtes hachures.

Il semble que cet artiste très personnel puisse encore revendiquer un troisième gobelet de même type, conservé à Munich, illustrant des scènes de guerre (n° 57, pl. 62). La composition bien plus monumentale de ce dernier décor, partagée par des arbres sectionnés ; les attitudes des personnages et des chevaux, rappellent les chasses gravées à la roue dans les Pays-Bas méridionaux.

Ce style a été assimilé, sans arguments vraiment probants, à celui de l'artiste hollandais Johannis Tijbout, connu par une seule pièce (pl. 61)³⁵⁴.

Le calice aux armes de Bourgogne, datant vraisemblablement de 1665 (n° 38, pl. 40-41)

La présence sur ce verre des armes de Bourgogne brisées en pointe nous oriente vers le seul personnage de la lignée, autorisé en 1665 par la reine Marie-Anne à reprendre les armes de Philippe le Bon : Guillaume-Charles-François, descendant du Grand Bâtard de Bourgogne, seigneur de Wacken et commissaire au renouvellement des lois du comté de Flandre.

Un talent hors du commun et une formidable originalité de style singularisent cette pièce qui peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de la gravure du XVII^e siècle. L'assurance des contours et des détails, rendus par un jeu de traits en spirale, dans l'imposante figure de faucon, ne trouvent aucun parallèle (pl. 41b). C'est également au moyen de spirales très aplaties qu'est obtenue la semi-opacification des meubles et des émaux composant les armoiries (pl. 41a). Entre ces motifs principaux, de minuscules scènes de chasse sont croquées avec une expressivité et une spontanéité sans égal (pl. 41c).

Le calice commémoratif de la fête de Noël 1669 (n° 30, pl. 32)

Dépourvu de tout aspect figuratif et à cent lieues des somptueuses calligraphies des contemporains hollandais, ce calice n'a de valeur que par son contenu commémoratif. Il est aujourd'hui établi que ce modèle correspond aux *coupes à deux boutons à graver* citées dans les comptes de la verrerie Bonhomme de Bruxelles. Il n'est d'ailleurs pas exclu que cet exemplaire précis soit l'un des cinq vendus à la *Halbardière* de Gand le 1^{er} février 1669³⁵⁵. Ces calices à deux boutons, qui apparaissent comme un modèle de prédilection pour les graveurs des années 1660-70 dans les Pays-bas méridionaux, semblent par contre n'avoir connu aucun succès dans les Pays-Bas septentrionaux.

La flûte aux effigies présumées de Charles II et de la régente Marie-Anne, vers 1675 (n° 24, pl. 24)

Le décor de cette flûte avait été interprété par Joseph Philippe comme un double portrait de la reine Christine de Suède, en costume civil et militaire³⁵⁶ ; une opinion qui ne peut plus être retenue, les deux visages présentant des caractères différents et la coiffure du personnage en armure étant bien masculine en dépit de la longueur des cheveux. Ces effigies rappellent par

³⁵⁴ Guépin, 1989, n° 42.

³⁵⁵ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

³⁵⁶ PHILIPPE, 1970, p. 695-696.

contre des portraits connus de Charles II adolescent et de Marie-Anne jeune³⁵⁷. Cette pièce pourrait dès lors célébrer la fin de la régence de la reine Marie-Anne lors de la majorité de Charles II en 1675.

Nous-nous trouvons ici en présence d'un graveur exceptionnellement doué, digne de rivaliser avec le maître *CM* (dit aussi *CfM* ou *M*), auteur des célèbres flûtes à l'effigie de Guillaume III enfant du Rijksmuseum et de l'ancienne collection Guépin (pl. 201a-b)³⁵⁸. Mais, si l'effet général des portraits au modelé presque photographique est le même, la technique de dessin est quelque peu différente. Alors que les visages de *CM* présentent des zones de relief fortement éclairées rendues par une opacification complète du verre au moyen de traits anarchiquement entrecroisés, notre graveur adoucit le modelé dans un jeu subtil mais assez appliqué de traits parallèles plus ou moins rapprochés. Si les contours du visage, définis par un trait appuyé et longé par une rupture d'ombrage, et les reliefs accusés du nez et des sourcils sont obtenus de manière presque identique, l'expression des yeux et de la bouche est totalement différente. Alors que *CM* anime d'éclats lumineux les détails de l'iris et de la pupille, notre graveur laisse à ses personnages un regard absent ; il souligne par contre la lourdeur de la paupière inférieure et l'expression boudeuse de la bouche d'un trait profond qui n'apparaît pas chez *CM*. Un caractère propre à ce graveur est la façon de dessiner les boucles de cheveux par une masse de spirales rapprochées tandis que des spirales très aplaties rendent l'aspect luisant de l'armure ; une méthode déjà rencontrée dans le calice aux armes de Bourgogne.

Dernier quart du XVIIe siècle

La flûte aux armes d'Anvers et du pape Innocent XI, entre 1676 et 1689 (n° 36, pl. 38)

Selon Anne-Marie Berryer, cette flûte pourrait être un produit de la manufacture de Pompéio, établie à Anvers de 1677 à 1685 ; un postulat basé sur la présence des armes du marquisat dans le décor. Rien n'est cependant moins sûr quand on sait que l'octroi accordé à Pompéio ne spécifie pas la fabrication de verre à la façon de Venise, alors que cette flûte à serpents en est encore un pur exemple. Il devrait donc s'agir ici d'une flûte soufflée dans une usine des Bonhomme, à Bruxelles ou à Liège.

Particulièrement naïf, ce décor témoigne de la maladresse de son auteur : plusieurs fissures ont été provoquées dans la coupe par la pression de la main ou le choc de l'outil. Il ne s'agit pourtant pas de l'œuvre unique d'un artiste improvisé car un pied isolé, conservé aux MRAH, présente un décor de petites spirales anguleuses en tous points semblables.

Le gobelet aux Eteigneurs de Lune malinois, daté 1687 (n° 58, pl. 63-64)

Plus haut que les exemplaires aux oiseaux et au Paradis datés 1658 et 1676, ce gobelet appartient cependant à ce type déjà ancien. L'illustration d'une légende tout à fait locale, les Eteigneurs de Lune de Malines³⁵⁹, ne peut que nous convaincre de l'existence d'une gravure bien implantée dans les anciennes provinces belges. Par son aspect de bande dessinée, relatant tous les épisodes de l'histoire et incluant les dialogues des acteurs, par l'absence de perspective ou de hiérarchie dans la composition, par le souci du détail le plus menu, on imagine plutôt être en présence de l'œuvre d'un artiste amateur retraçant avec humour une anecdote contemporaine dont le retentissement traversera les siècles et sera à l'origine du sobriquet des Malinois.

³⁵⁷ Voir chapitre *Répertoire iconographique*.

³⁵⁸ RITSEMA van ECK, 1995, n° 26 ; Guépin, 1989, n° 38.

³⁵⁹ Voir chapitre *Répertoire iconographique*.

Le calice aux Eteigneurs de Lune malinois, daté 1687 (n° 63, pl. 68)

Tout aussi caricaturale est cette autre illustration de la même scène, probablement exécutée par le même artiste, sur un verre plus lourd ; d'une qualité nouvelle. Ce fait est-il une preuve de la contemporanéité de ces gravures avec l'événement ? Sans doute, si l'on admet l'identification, avancée par d'aucun, de ce graveur avec J.W. Kaldenbach, auteur d'une illustration, cependant bien plus monumentale, de la légende d'Actéon, sur un calice en verre lourd daté 1678 (pl. 69)³⁶⁰.

Le calice à l'effigie de la reine Marie, daté 1695 (n° 27, pl. 29)

Selon Sheppard et Smith, le millésime 1695 indiquerait clairement que cette gravure a été exécutée dans les Pays-Bas méridionaux ou dans les provinces catholiques des Pays-Bas septentrionaux : la date officielle du décès de la reine Mary étant le 28 décembre 1694 du calendrier julien, correspondant au 7 janvier 1695 du calendrier grégorien, adopté seulement en 1701 par les provinces protestantes et en 1752 par l'Angleterre³⁶¹. En outre, la situation politique de la fin du siècle pourrait justifier la réalisation d'un tel objet commémoratif par l'état de clientélisme des Pays-Bas espagnols et de la principauté de Liège envers Guillaume III durant les guerres de Louis XIV ; deux ans après Neerwinden et précédent de quelques mois le siège de Namur et le bombardement de Bruxelles³⁶². Au-delà de ces éléments historiques, il semble que l'effigie royale et la dédicace aient été introduites dans un décor annexe de chasse, préparé pour recevoir des armoiries, un genre de composition traditionnel dans la gravure des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège durant toute la deuxième moitié du XVII^e siècle. Ici encore, on constate un attachement à un style plus graphique que pictural.

Le calice aux armes de Colbert, dernier quart du XVII^e siècle (n° 61, pl. 66)

Tout en n'écartant pas la possibilité d'une fabrication en France, ce calice présente de telles analogies avec certains produits des Bonhomme et son décor gravé est tellement apparenté à des armoiries relatives à la Belgique, qu'il doit être retenu au catalogue des Pays-Bas méridionaux. Aucun critère précis de datation n'y est indiqué mais sa forme et le *crizzling* qui l'affecte indiquent probablement une fabrication postérieure à 1680, ce qui paraît tard pour le Grand Colbert, mort en 1683. La pièce pourrait se rapporter à son frère, plénipotentiaire aux Congrès d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue ou à l'un de ses fils, qui occupèrent également de hautes fonctions. La gravure des armoiries, d'une finesse exquise, est présentée dans un environnement paysager symbolisé par quelques touffes d'herbe, un caractère qui se retrouve dans le calice aux armes des Hamaide et Scorion (n° 59, pl. 65).

XVIII^e siècle

La flûte aux armes de Philippe V d'Espagne, entre 1700 et 1713 (n° 37, pl. 39)

La conception du décor de cette flûte à serpents, ne se différencie pas, à priori, de celle de la flûte de 1654 (n° 22, pl. 21). Les armes royales d'Espagne, portant en abîme les trois fleurs de lys des Bourbon, et entourées des colliers de la Toison d'Or et du Saint-Esprit, indiquent cependant le règne de Philippe V, fondateur de la dynastie des Bourbon d'Espagne. Le verre a dû être gravé entre son accession au trône en 1700 et la cession des Pays-Bas aux Provinces-Unies par le Traité d'Utrecht en 1713, une période qui pourrait être réduite aux toutes premières années du XVIII^e siècle, en raison de l'administration d'une grande partie du

³⁶⁰ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 3.

³⁶¹ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 9.

³⁶² HASQUIN, 2005, p. 215, 218-219.

territoire des Pays-Bas par les Provinces-Unies durant cette période. Cette flûte démontre que, contrairement à l'idée admise, le verre à la façon de Venise, dans son expression la plus raffinée, n'était pas totalement démodé dès le début du XVIII^e siècle. Il y a donc tout lieu de penser que nous nous trouvons ici en présence d'un produit tardif des Bonhomme. Le style de la gravure, tout à fait impersonnel, n'ouvre par ailleurs aucune perspective d'attribution.

Le calice à scène de chasse, daté 1706 (n° 29, pl. 31)

S'il ne portait la date de 1706, ce calice de forme traditionnelle pourrait être classé dans le troisième quart du XVII^e siècle. Bien qu'il ait été attribué à la Hollande, le sujet représenté, une scène de chasse se déployant dans un style très naïf sur une terrasse simplifiée à l'extrême, apparaît comme un lointain souvenir des belles scènes de chasse gravées à la roue un demi-siècle plus tôt. La devise, ventant les bienfaits de la patrie, très usitée dans les Pays-Bas septentrionaux n'est cependant pas inconnue en Belgique, on la retrouve sur le calice aux armes d'Anvers.

Le calice aux armes de M. de Colnet à Gand, entre 1711 et 1715 (n° 66, pl. 73)

Au contraire des exemples précédents, nous abordons ici une ère industrielle nouvelle, à cent lieues du verre à la façon de Venise, avec un modèle tout en masse, copié sur le cristal anglais contemporain, dont la recette est cependant ignorée au vu du *crizzling* qui affecte fortement la pièce. L'indication du nom de Colnet et de sa localisation à Gand ne laisse planer aucun doute sur son propriétaire : François de Colnet, fondateur en 1711 de la verrerie à la façon d'Angleterre de Gand, emprisonné en 1715 pour cause de faillite.

Simplement tracées d'un trait assuré, les armoiries devaient se détacher avec élégance avant la détérioration de la surface du verre.

Le bocal aux quartiers généalogiques de la famille du Bois, début du XVIII^e siècle ? (n° 64, pl. 70-71)

Ce bocal à deux nœuds, d'un type peu répandu, semble apparaître dans le dernier quart du XVII^e siècle. L'originalité de son décor armorié, figurant les huit quartiers généalogiques de familles bourgeoises du Hainaut, dont le dernier représentant est vraisemblablement le député des Etats de Tournai et du Tournaisis, anobli par Charles VI en 1722 sous le nom de du Bois d'Inchy, argue en faveur d'une fabrication dans les premières années du XVIII^e siècle.

La composition du décor, dont l'équilibre mathématique est contrebalancé par un jeu harmonieux de courbes, s'associe à une gravure de belle qualité alternant dessin au trait et surfaces fortement maties (pl. 71).

Pièces remarquables sans critère précis de datation

Le calice à serpents à scène de chasse à courre (n° 39, pl. 42)

La chasse à courre gravée sur le calice à serpents des MRAH est si impressionnante de qualité que son attribution aux Provinces-Unies n'a jamais été mise en doute. Et de fait, ses caractères stylistiques, notamment l'énergique opacification des motifs, rappellent les graveurs hollandais de la deuxième moitié du XVII^e siècle, sans toutefois pouvoir être rattachés précisément à l'un d'entre eux. L'expressivité, le sens du mouvement et du raccourci ne trouvent de parallèle à la fin du siècle que chez Willem Mooleyser, dont le dessin est cependant différent. Le thème privilégié de la chasse dans le goût de Tempesta et quelques notables particularités communes à la gravure à la roue contemporaine des Pays-Bas méridionaux autorisent cependant à remettre cette attribution en question ; la mise en page sur une terrasse vallonnée entrecoupée d'arbres n'étant pas des moindres.

Comparé à ce chef-d'œuvre, le calice à serpents de l'ancienne collection Seagram fait bien piètre figure par la naïveté de son dessin aux contours rigoureux et appliqués (n° 45, pl. 48). Le thème général de chasse à courre et la mise en page sur une terrasse partagée par des arbres engagent néanmoins à l'attribuer à nos régions.

Le fragment de gobelet en forme de berkemeier de J. Manghelschots (n° 12, pl. 12)

Appartenant probablement à un gobelet de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle, ce fragment indique clairement la localisation de son propriétaire ou de son graveur : Dixmude en Flandre. La graphie des vers de la chanson courtoise ornant la coupe ne semblent pas remonter plus haut que la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Les naïfs (n° 28, pl. 30 ; n° 29, pl. 31 ; n° 31, pl. 33 ; n° 32, pl. 34 ; n° 40, pl. 44 ; n° 41, pl. 45, n° 42, pl. 46 ; n° 45, pl. 48)

Plusieurs verres, très certainement sortis des fournaies Bonhomme, portent des décors fort naïfs qui, tout en n'étant pas nécessairement de la même main, présentent un air de famille.

Une terrasse élémentaire composée d'un bandeau horizontal bordé de courts traits obliques et réguliers évoquant l'herbe sert de base au décor de deux calices à serpents. Des oiseaux exotiques sans relief s'y partagent la scène avec de grosses fleurs formées d'une corolle renfermant une énorme touffe de poils en pompon et quelques branches feuillues (n° 41-42, pl. 45-46).

D'autres calices, à bulbes uniques ou multiples, privilégient le thème des oiseaux, traité en à plat, comme dans le verre au pélican des MRAH (n° 31, pl. 33), ou de manière plus nuancée parmi un environnement de plante ; ces derniers ont été situés dans le dernier quart du XVII^e siècle³⁶³.

On pourrait ajouter enfin une scène de chasse particulièrement enfantine datée 1706 (n° 29, pl. 31).

Différent dans sa mise en page, car dépourvu de l'habituelle ligne de base, mais par contre enrichi d'imposantes couronnes de laurier au pied et à l'embouchure, est le verre à serpents aux colombes se becquetant (n° 40, pl. 44). La présence au revers de l'aigle impériale signifie-t-elle qu'il a été gravé en principauté de Liège ou, plus tardivement, sous le régime autrichien ? Il constituerait dès lors une preuve supplémentaire de la continuité du goût pour le verre à la façon de Venise dans le premier quart du XVIII^e siècle.

Les héraldistes

De grandes différences stylistiques apparaissent entre certains décors armoriés officiels, tracés sans conviction sur le verre à la façon de Venise, et les armoiries nobles ou bourgeoises ornant des verres à la façon d'Angleterre de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle. Cette constatation permet d'avancer que la qualité du matériau a été un facteur aussi déterminant pour la réussite de belles gravures à la pointe que pour celle des gravures à la roue.

Parmi les premiers on retiendra le calice aux armes d'Anvers, complétées par une inscription calligraphique elle aussi peu assurée, et la flûte aux armes de Philippe V (n° 26, pl. 28 ; n° 37, pl. 39).

Les seconds regroupent les calices aux armes des Scorion et Hamaide, de Colbert, des du Bois et consorts, et de Colnet à Gand (n° 59, pl. 65 ; 61, pl. 66 ; 64, pl. 70-71 ; 66, pl. 73).

³⁶³ Sotheby's, 14/11/95, n° 41-42.

I.B.4.c. Les artistes

L'extrême rareté des pièces de qualité exceptionnelle, ainsi que la difficulté d'opérer des regroupements stylistiques, semblent indiquer que, comme dans les Provinces-Unies, les graveurs au diamant des Pays-Bas méridionaux n'étaient pas des artistes professionnels ; la plupart d'entre eux resteront d'ailleurs à tout jamais dans l'anonymat.

Trois noms ont cependant été avancés, dont seul celui de Mangelschots se trouve sur une pièce retenue, et les deux autres sur des pièces de comparaison présentées par Guépin et Sheppard et Smith.

J. Manghelschots

L'inscription *J. Manghelschots Dixmudano Flandr*[... , gravée au fond d'un gobelet trouvé à Utrecht, peut désigner son graveur, son propriétaire, son donateur, ou encore l'auteur de la chanson dont le texte et la partition figurent sur la coupe. Elle nous apporte quand même une précision essentielle : l'origine flamande de l'objet (n° 12, pl. 12).

Le décor de la coupe est, dans ce cas, à ce point original qu'il serait tout à fait illusoire de vouloir rattacher d'autres pièces au nom de Manghelschots.

J.W. Kaldenbach

Cette signature, accompagnée de la date 1678, apparaît à la base du décor d'un verre à pied illustrant la légende d'Actéon, dans lequel Sheppard et Smith ont trouvé une parenté avec le gobelet aux Eteigneurs de Lune de Malines (pl. 69 et n° 58, pl. 63-64)³⁶⁴. Cette assimilation n'est, à mon sens, pas recevable, même si la figure d'Actéon rappelle certains personnages du gobelet de Liège. Deux conceptions absolument opposées du décor, l'un composé de grandes figures monumentales et parfaitement adapté à la forme du verre, l'autre mettant en scène une série de petites figures sans hiérarchie ; un dessin assez spontané d'un côté contre un souci du détail finement soigné de l'autre, peuvent nous convaincre de la différence. Celle-ci s'accroît encore lorsque l'on compare la seconde version des Eteigneurs de Lune, sur le calice à nœud, un verre pourtant de qualité semblable au verre à pied hollandais de Kaldenbach.

Johannis Tijbout

Une certaine similarité de style avec la gravure d'un grand roemer, seule pièce portant la signature de Johannis Tijbout et la date de 1672, a été avancée à propos du gobelet figurant Adam et Eve au Paradis (pl. 61 et n° 56, pl. 60)³⁶⁵.

Si l'on peut effectivement admettre une parenté dans la manière d'ombrer, au moyen de courtes hachures obliques suivant les contours, utilisée dans la face du roemer consacrée à la

³⁶⁴ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 3.

³⁶⁵ Guépin, 1989, n° 42.

scène de guerre, la composition de cette dernière est nettement plus monumentale que celle du gobelet au Paradis. L'autre face du roemer présente quant à elle un portrait de Guillaume III, exécuté dans un style extrêmement pictural, utilisant une variété de graphismes qui rappelle la gravure sur métal. D'autre part, le caractère ultra-nationaliste de ce roemer écarte l'idée que son auteur ait pu travailler hors des Provinces-Unies.

I.B.5. La gravure à la roue

Subodorée par Anne-Marie Berryer dès 1957³⁶⁶, la présence dans les Pays-Bas méridionaux, vers le milieu du XVIIe siècle, d'un ou de quelques graveurs à la roue de grand talent a été établie en 1984 par Pieter Ritsema van Eck³⁶⁷. A partir d'une série de pièces fermement attribuées aux Pays-Bas septentrionaux en raison de leurs marques d'appartenance première au bourgmestre d'Amsterdam Joan Huydecoper, l'auteur, après avoir relevé d'autres verres relatifs à l'histoire hollandaise, s'intéresse à un ensemble de bocaux et calices gravés aux armes de familles belges. Tous ces objets qui, par leurs formes, appartiennent à une même tranche chronologique, montrent en plus une remarquable cohérence dans le style du décor. Un apparentement à la gravure contemporaine de Nuremberg incite d'autre part les deux auteurs à supputer la migration vers les Pays-Bas de graveurs allemands itinérants, transportant dans leurs voyages un touret à pédale peu encombrant³⁶⁸. Grandement redevable à cette argumentation, la présente étude vise, au départ d'un catalogue fortement amplifié, à raffiner le jeu des liens et des différences stylistiques de façon à dégager la personnalité des graveurs et à en circonscrire le nombre, la chronologie et la situation géographique.

La restauration, à l'IRPA, d'un grand bocal très fragmenté, exhumé des réserves des MRAH, a par ailleurs ouvert l'approche d'un ensemble très uniforme de bocaux et calices répondant à une technologie nouvelle appartenant à la fin du XVIIe siècle et qui semble correspondre à ce que les archives des verreries Bonhomme qualifient de verres à l'Angleterre. Par leur décor, certains de ces vases se raccordent encore au style du milieu du siècle mais d'autres se rallient à un courant plus novateur, indiquant une seconde génération de graveurs³⁶⁹.

Enfin l'étude des verres du XVIIIe siècle, relatifs à des familles belges permet de conclure à la disparition presque totale de la gravure réalisée dans nos régions, au profit de pièces de commande en provenance de Bohême, de Silésie ou d'Allemagne. Ce même phénomène, constaté par Ritsema van Eck pour les Pays-Bas septentrionaux, prend en Belgique une tournure dramatique puisque, au contraire de la Hollande, la Belgique n'importe qu'exceptionnellement des pièces personnalisées dans la première moitié du siècle et ne connaîtra pas le brillant renouveau engendré au nord par l'arrivée du cristal anglais dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Aucune étude n'ayant jamais embrassé le sujet de façon aussi vaste, le présent chapitre est entièrement le fruit d'observations et de réflexions personnelles. La volonté de déboucher sur des attributions nominales n'a malheureusement pas pu être satisfaite en raison du silence à ce propos des archives qui ont été consultées. Au terme de cette synthèse, il est cependant désormais acquis qu'un nombre nettement plus important que supposé de graveurs a travaillé dans les Pays-Bas et la principauté de Liège dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Parmi la septantaine de verres récoltés, certains portent une date ou une marque de propriété qui permet de les situer avec une relative précision dans l'espace et dans le temps. Ces pièces constituant dès lors autant de *fossiles directeurs*, tant du point de vue de la typologie de l'objet

³⁶⁶ BERRYER, 1957, p. 57.

³⁶⁷ RITSEMA van ECK, 1984, p. 97-101.

³⁶⁸ BERRYER, 1957, p. 57 ; RITSEMA van ECK, 1984, p. 86-87; Id., 1995, p. 173-174.

³⁶⁹ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 153-187.

que de la stylistique de la gravure, il est apparu utile d'ouvrir le chapitre par la mise en place de cette ossature ; les regroupements d'œuvres étant abordés dans un deuxième temps. Au delà de l'analyse de la gravure, le classement chronologique des œuvres pourra ainsi déboucher sur l'établissement d'une chronologie raffinée des formes, mise en relation avec la connaissance que nous en avons par le biais des archives.

Ce tableau chronologique est parfaitement significatif de la fulgurance de l'art de la gravure à la roue dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Il confirme d'autre part que le goût pour ce type de décor suit la courbe de production du verre de prestige et est essentiellement lié à l'activité des Bonhomme à Liège, Bruxelles et Maastricht, entre 1660 et 1700. Très certainement liée aux concessions et faveurs nobiliaires accordées à l'aristocratie locale des Pays-Bas par le pouvoir espagnol, durant les dernières années de Philippe IV et pendant les premières années du règne de Charles II ; ensuite liée aux charges ecclésiastiques de la noblesse liégeoise, la gravure tend à s'orienter vers un caractère plus bourgeois dans les dernières années du siècle.

Les verres armoriés du XVIII^e siècle démontrent un changement total de goût et des pratiques commerciales. La tradition vénitienne ayant fait son temps, ce sont les modes allemandes qui commencent à s'imposer. Cela est particulièrement sensible dans le verre de prestige : le bocal aux armes Libon et Bonhomme a probablement été acquis à Berlin tandis que le calice de l'archevêque von Francken-Sierstorpff présente les caractères du verre de Hesse ou de Lauenstein. Leur gravure présente aussi des caractères allemands et indique des pièces de commande. La vaisselle plus ordinaire, peut-être produite dans la principauté, n'en témoigne pas moins d'une influence conjuguée des formes anglaises et allemandes avec ses jambes pseudo-facettées, dites *silésiennes* : les services de Georges-Louis de Berghes et de Jean-Théodore de Bavière, avec leurs armoiries sans relief en témoignent.

A l'issue des regroupements stylistiques composant la deuxième partie du chapitre, plusieurs questions se posent. Par exemple : chaque style déterminé correspond-il bien à une personne distincte et est-il crédible qu'une quinzaine de graveurs ait travaillé dans un laps de temps d'une quarantaine d'années, essentiellement à Bruxelles, à Gand et à Liège, sans avoir laissé de traces ? Un même artiste aurait-il pu travailler suivant des manières en apparence très différentes et devrait-on procéder à d'autres regroupements de façon à en réduire le nombre ? L'étude de Meyer-Heisig démontre qu'à Nuremberg des artistes comme Hermann Schwingler ou Johann Wolfgang Schmidt ont gravé des œuvres totalement incomparables entre elles, tant par l'exécution que par la composition. Le phénomène est plus compréhensible dans le cas des Schwanhardt qui fonctionnaient en atelier. Certains peintres bien connus du XX^e siècle sont passés sans difficulté de l'impressionnisme à l'expressionnisme puis du cubisme à l'abstrait ou au surréalisme ; mais peut-on comparer leur carrière à celle de petits maîtres, étalée au plus sur deux ou trois décennies ? Dans le présent contexte, il faut se limiter à découvrir si un graveur qui polit certains détails de ses figures le fait en toutes circonstances ou s'il répond par là à un programme fixé par le commanditaire ; si la manie, répétée huit fois, de tracer une double ligne de base sous un paysage, la sera d'office une neuvième ou une dixième fois.

En ce qui concerne la personnalité de ces graveurs, rien de précis n'a été découvert, étant donné qu'ils n'étaient vraisemblablement pas attachés aux verreries. Alors que les verriers engagés par les Bonhomme sont connus par leurs contrats d'embauche et par le livre de compte de la verrerie de Bruxelles, on ne trouve dans ceux-ci aucune mention de graveurs. Engelhardt Gundelach, qui terminera sa carrière à Altmünden en Hesse comme verrier et

graveur, avait été engagé à Liège sous la seule affectation de verrier. Si Maître Christophe a bien gravé des verres sur commande de Jean Bonhomme, il semble être avant tout un lapidaire et un marchand dont la boutique et l'atelier se trouvaient à Liège. La *Halbardièrè* de Gand qui achetait des verres spécialement dévolus à la gravure avait-elle un graveur attaché à sa boutique ? Les archives de la ville sont muettes à son égard. Qui était, enfin, ce *L.M.* dont les initiales sont visibles sur une seule pièce dont la forme originale a été dénaturée ?

L'hypothèse de graveurs itinérants serait-elle dès lors à retenir ? La participation de plusieurs mains à certains verres (l'une pour le décor principal de la coupe, l'autre pour le décor stéréotypé du pied et du couvercle) nous orienterait plutôt vers le concept d'atelier à l'instar des Schwanhardt de Nuremberg ; mais leur probable statut d'étranger les écarterait sans doute de toute mention dans les archives communales.

A ce stade donc, un espoir subsiste : celui de découvrir de nouvelles archives privées qui feraient allusion à ces inconnus...

I.B.5.a. Pièces datées et personnalisées

Troisième quart du XVII^e siècle

Le calice à scène de chasse, daté 1660 (n° 77, pl. 89-90)

L'attribution à l'Allemagne, avancée par A.M. Berryer lors de l'acquisition de cette pièce en 1953³⁷⁰, doit aujourd'hui être revue à la lumière d'autres œuvres dues au même artiste et indéniablement liées aux Pays-Bas, tant septentrionaux que méridionaux. Toutefois, la forme du calice à jambe en cigare, connue à Nuremberg, et la similitude de certains traits stylistiques avec l'art des Schwanhardt, de même que la présence d'un soleil rayonnant et la finition des détails à la pointe de diamant par exemple, pouvaient justifier cette première orientation aujourd'hui rejetée.

Le millésime de ce calice est gravé en grands chiffres romains sur le pied et, bien qu'une cassure soit intervenue à sa jonction avec la jambe et qu'il ait été anciennement rattaché au moyen d'une bague métallique (pl. 89e), son authenticité ne semble pas devoir être mise en doute. Deux œuvres gravées d'une même main et particulièrement probantes permettent de l'assigner aux Pays-Bas *largo sensu* : un gobelet couvert situé vers 1668, ayant appartenu à un proche collaborateur de Guillaume III, Godart Adriaan van Reede d'Amerongen (pl. 92-93b, d)³⁷¹, et un calice aux armes de Joost Droesbeck, contrôleur du roi d'Espagne, mort en 1670 (n° 109, pl. 132)³⁷². Ces trois verres de formes différentes sont liés par un thème commun, les scènes de chasse dans le goût de Tempesta, et un style de gravure très personnel, aujourd'hui déterminé comme celui du *Maître de Tempesta* ou *Maître aux arbres en parasol*.

Le calice aux armes de Volkaert et Nieulant, datant très probablement de 1664, et le bocal aux armes du Faing et Morel de Tangry, vraisemblablement antérieur à 1661 (n° 70-71, pl. 77-81)

Le calice Volkaert – Nieulant fut à l'origine des premières démonstrations de l'existence d'une gravure à la roue précoce dans la partie méridionale des anciens Pays-Bas³⁷³. Il est par ailleurs très exemplatif de la définition du style d'un artiste : indissociable de son jumeau, le bocal aux armes du Faing et Morel de Tangry, il se trouve à la base du regroupement de

³⁷⁰ BERRYER, 1954, p. 62-63; Id. 1957, p. 51, fig. 31.

³⁷¹ RITSEMA van ECK, 1984, p. 94-95.

³⁷² RITSEMA van ECK, 1984, p. 99-100; Von STRASSER, 2002, n° 241.

³⁷³ BERRYER, 1957, p. 57 ; RITSEMA van ECK, 1984, p. 99, fig. 36.

l'œuvre d'un graveur anonyme extrêmement doué que je présenterai comme le *Maître aux armoiries* ou *Maître aux cheveux raides*. L'attribution de ces deux vases aux Pays-Bas méridionaux est fondée à la fois sur un critère typologique et sur les armoiries qui constituent l'essentiel de leur décor.

La morphologie extraordinaire de la jambe ne connaît que cinq modèles identiques : outre le calice Volkaert – Nieulant et le bocal du Faing – Morel de Tangry, relevant tous deux de familles belges, deux exemplaires aujourd'hui disparus, mais ayant appartenu à la collection D'Huyvetter, particulièrement ciblée sur les antiquités *flamandes*, avaient probablement appartenu à la noblesse locale (n° 73, pl. 83). Le dernier exemplaire, orné d'une scène de chasse, ne porte aucune marque probante d'attribution géographique mais se rattache au style du *Maître de Tempesta*, actif dans les deux entités politiques des Pays-Bas (n° 72, pl. 82). Deux calices montés sur une jambe de structure proche bien que simplifiée, ornés l'un d'une bacchanale (n° 74, pl. 84), l'autre d'une scène de banquet (n° 75, pl. 87a-b), n'offrent aucun critère rationnel d'attribution autre que stylistique. Ce type de jambe dit à *pincettes de crustacé* est présenté par d'aucun comme un dérivé, propre au baroque flamboyant des Pays-Bas méridionaux, des jambes *en serpents* typiques de la production des verriers Bonhomme³⁷⁴ ; il pourrait éventuellement se rapporter aux verres dits à *bestes* ou aux *verres à couronne à graver* connus par leurs archives³⁷⁵.

Il est à noter que tous ces verres présentent en outre deux caractéristiques communes liées au décor tout en n'y étant pas intimement intégrées : la taille, au haut de la coupe, d'une lentille concave fortement polie (pl. 77a, 82a, 84a, 85a, 87a), et la gravure, sur le pied, d'une branche parsemée de longues feuilles parfois disposées en bouquets, dessinée de manière très naturaliste avec ses racines (n° 70, pl. 77a ; 71, pl. 80a-b ; 72, pl. 82a ; 74, pl. 84a).

Les deux premiers spécimens ont été offerts ou dédiés à des personnes occupant de hautes fonctions et bien implantées dans l'aristocratie des Pays-Bas méridionaux. Philippe Volkaert, chevalier, seigneur de Welden sous Severghem, chargé de responsabilités officielles à Gand, et son épouse Catherine de Nieulant, fille d'un seigneur de Walle, échevin du Pays de Waes et chevalier, se sont unis le 20 juillet 1633 et Volkaert est décédé en 1668. Généralement considéré comme réalisé à l'occasion de leurs noces d'argent en 1658³⁷⁶, ce calice devrait être reporté à l'année 1664, alors que Volkaert fut autorisé à faire supporter ses armes par deux lions et à les coiffer de la couronne à la place du bourrelet (pl. 77c).

Philippe François du Faing était le fils de Gilles du Faing, baron de Jamoigne, gentilhomme de bouche des archiducs Albert et Isabelle et chroniqueur des voyages de ces derniers ; il occupait lui-même plusieurs charges héritées de son père, auprès du souverain, en Flandre et dans le Luxembourg. Il avait épousé Pétronille Isabelle de Morel de Tangry et fut promu au titre de comte de Hasselt (Flandre) en 1661. Le fait que les armoiries du Faing soient ici surmontées d'une couronne de baron indique une date antérieure à 1661, année de l'élévation de l'époux au titre de comte (pl. 80a-b)³⁷⁷.

Le calice à la farandole d'amours, daté 1663 (n° 84, pl. 102-103)

D'un modèle extrêmement répandu dans les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux mais inusité en Allemagne, ce calice à bulbe porte, en outre, une particularité relevée uniquement dans les provinces belges : la tige feuillue au naturel gravée à la surface du pied. Le millésime, presque imperceptiblement tracé à la pointe de diamant sur le bulbe (pl. 102b), correspond à la graphie de l'époque, particulièrement le *l* sous forme de *j*. Probablement reprise à un tableau de l'Albane, la farandole d'amours présente des caractères stylistiques

³⁷⁴ RITSEMA van ECK, 1984, p. 97.

³⁷⁵ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

³⁷⁶ BERRYER, 1957, p. 57.

³⁷⁷ RITSEMA van ECK, 1984, p. 98.



identiques à une bacchanale gravée sur le calice à pinces de crustacé n° 74 ; ces deux décors se trouvant à l'origine de la détermination du *Maître aux amours bouclés*.

Le bocal aux armes de Hodeige (Hodaige), datant vraisemblablement de 1663 (n° 85, pl. 105)

Rare exemplaire conservé dans son intégralité, pourvu de son couvercle, ce bocal à bulbe est d'autant plus intéressant qu'il a été orné pour un commanditaire relevant de la principauté épiscopale de Liège. Cette pièce a très probablement constitué un cadeau offert lors de l'anoblissement de Jean ou de Nicolas de Hodaige par l'empereur Léopold Ier en 1663. À l'instar de certains paysages gravés à Nuremberg, la scène de chasse gravée avec virtuosité sur le revers est illuminée d'une pastille rayonnante comme un soleil.

Le calice de l'union des œuvres de bienfaisance de Bruges, monogrammé LM et daté 1664 (n° 110, pl. 134)

D'un modèle pour le moins original, cet objet assemblé d'éléments divers revêt aujourd'hui l'apparence d'un calice liturgique avec sa coupe bombée au bord cerclé d'argent. C'est néanmoins son pied, également bombé, qui se révèle du plus haut intérêt dans le contexte de l'histoire de la gravure puisqu'il porte, intégrés au décor, la date de 1664 et le monogramme LM. Incluses dans une petite pastille ovale, ces lettres revêtent ici l'aspect d'un poinçon d'orfèvrerie et ne peuvent dès lors être interprétées que comme la signature d'un artiste et non comme une marque de propriété. La couronne formée d'une tige, dessinée de la racine à la pointe, parsemée de bouquets de feuilles lancéolées et ondulées dont la nervure centrale est fortement soulignée, est un élément décoratif récurrent dans les œuvres des années 1660-70.

Le décor de la coupe, composé de six médaillons et d'un lettrage monumental, n'appelle pas de comparaisons précises dans le répertoire des verres gravés des Pays-Bas.

Les quatre calices à l'effigie du roi Charles II enfant : 1665-1666 (n° 96, pl. 116 ; 97, pl. 117 ; 98, pl. 119 ; 99, pl. 121)

Répondant assurément au modèle répertorié dans les comptes de 1669 de la verrerie Bonhomme de Bruxelles sous le vocable de *coupe à deux boutons à graver*, un calice à deux bulbes, au buste de Charles II de profil, daté 1666, a l'avantage de porter autour de l'effigie de l'enfant-roi le chronogramme « CHARLES DEVXIEME », qui authentifie parfaitement le portrait et sa date (MDCLXVI) ainsi qu'il corrobore les interprétations des œuvres suivantes (n° 96, pl. 116). L'enfant, censé être âgé de 5 ans dans ce buste, porte la couronne, l'armure et le bijou de la Toison d'Or (pl. 116d) ; les palmes, disposées en médaillon autour de l'effigie, et les armes royales d'Espagne gravées au revers constituent des preuves supplémentaires de la dignité du personnage dont les traits ne sont pas particulièrement identifiables (pl. 116b). Sur le pied, la gravure d'un branche parsemée de bouquets de longues feuilles frisées, rendue au naturel avec sa racine, indique une origine commune à ce verre et aux calices à pinces de crustacé, ainsi qu'au pied du calice de Bruges présentés ci-dessus et tous contemporains (pl. 116a).

Trois autres calices à deux bulbes ont la coupe décorée, sur une face, de la représentation symbolique du couronnement d'un garçonnet portant le pendentif de la Toison d'Or ; sur l'autre des armes royales d'Espagne ou de la croix de Bourgogne. Eu égard à l'identification précédente, aucun doute ne peut plus aujourd'hui subsister quant à l'interprétation de ces verres comme commémoratifs de l'accession au trône de Charles II en 1665³⁷⁸.

Le fait que l'un d'eux ait toujours été conservé chez les descendants de Léonard Bonhomme, directeur de la verrerie de Bruxelles dans les années 1660, conforte en outre l'attribution de la fabrication de tels modèles à cette fournaise (n° 97, pl. 117). Cet exemplaire présente par

³⁷⁸ ENGEN, e.a., 1989, p. 160, hésite entre le portrait de Philippe IV ou de Charles II.

ailleurs la lentille polie déjà rencontrée sur les calices contemporains à pinces de crustacé. L'image de l'enfant présenté en buste de trois-quarts, les cheveux partagés par une raie et coupés au carré sous les oreilles, portant le bijou de la Toison d'Or attaché à une large collerette à festons évasée sur les épaules, semble être reprise au portrait de Charles II exécuté par David III Teniers vers 1663, un tableau qui était, semble-t-il, au Palais du Coudenberg à Bruxelles (pl. 118a)³⁷⁹.

Sans doute est-ce cette même image qui a servi de modèle à l'effigie du calice à serpents du Musée de Berlin, portant en outre la devise *VIVE LE ROY* et la Croix de Bourgogne (n° 116, pl. 138bis).

Deux autres verres commémoratifs du couronnement appartiennent à une variante, à coupe conique, du calice à deux bulbes. Le premier, un bocal ayant conservé son couvercle, offre à ce jour l'exemple le plus ancien de couverture à prise en anneau, un moyen de préhension qui fera florès à la fin du siècle (n° 98, pl. 119). L'enfant y est présenté en buste de profil droit, en armure, portant le bijou de la Toison d'Or. La grande qualité de la gravure permet de reconnaître dans ses traits bien individualisés la moue boudeuse des Habsbourg ; on a cependant peine à imaginer que ce bébé au fin minois sous un crâne encore bien rebondi et aux courts cheveux lisses puisse être âgé de 4 ans (pl. 119a-b). Le pied et le couvercle sont ornés de branches couvertes de feuilles et de baies, d'un aspect légèrement différent des décors déjà évoqués.

Le deuxième calice à coupe conique illustre l'avènement sous une forme plus vivante, en ce sens que les amours sont saisis en plein mouvement, tendant l'un la couronne royale, l'autre le sceptre et la couronne de laurier vers la tête de l'enfant (n° 99, pl. 121). Bien qu'offrant des traits différents du portrait précédent, il n'est pas impossible que les deux gravures, quoique inversées, soient inspirées d'un même modèle : même âge apparent d'un bébé joufflu aux cheveux lisses et courts coiffés vers l'avant, même armure. Le revers se différencie par contre dans le remplacement des armes royales d'Espagne par l'unique croix de Bourgogne, surmontée ici d'une lentille rayonnante à l'image du soleil. Le pied est gravé d'une branche parsemée de bouquets de feuilles et de baies semblable au précédent (pl. 121b).

Bien que vraisemblablement sortis d'une même fournaise et dans un temps très rapproché, ces quatre calices à deux bulbes ont visiblement été gravés par des mains et suivant des programmes différents ; ils révèlent donc la présence de quatre graveurs en relation avec la verrerie Bonhomme ou la cour de Bruxelles en ces années 1665-66. Cet ensemble offre par ailleurs un support fort appréciable pour l'attribution des nombreux calices à deux bulbes ornés de gravures.

Le calice à l'effigie de l'infant Charles, datant probablement des environs de 1663-1664 (n° 115, pl. 138)

Ce calice à serpents, orné des armes du roi d'Espagne et du portrait d'un petit enfant, ne laisse apparaître aucune allusion à la couronne et devrait par conséquent avoir été gravé avant l'accession au trône de l'infant Charles, alors que Philippe IV était encore en vie. Présenté de profil, les cheveux courts et bouclés, l'enfant y porte encore la robe à encolure ovale festonnée connue par ses premiers portraits.

Ces six verres qui, en dépit d'une origine commune, alignent des gravures de qualité très diverses, présentent par ailleurs des caractéristiques communes inégalement réparties : la

³⁷⁹ Aujourd'hui conservé aux Musées Royaux de Beaux-Arts de Bruxelles, Inv. 6755 : cf. *Splendeurs d'Espagne*, II, p. 443, B 31.

lentille polie, parfois rayonnante, et la tige feuillue au naturel sur le pied ; ils constituent par conséquent une base chronologique et géographique de grand intérêt pour la classification d'autres verres gravés perdus dans l'anonymat.

Le calice aux armes des Bertelly (Berteli), datant vraisemblablement de 1666 (n° 88, pl. 109)

Ce verre assez modeste par ses dimensions et la qualité de son décor est néanmoins pourvu d'intérêt. Revêtu des armes et de la devise de la famille Bertelly, seigneurs de Poucke en Flandre, il a probablement été offert lors de la réhabilitation de noblesse de cette famille par la reine régente Marie-Anne en 1666.

Le calice à la Pucelle de Gand, datant vraisemblablement de 1669 (n° 106, pl. 128)

Il y a tout lieu de penser que cette pièce est l'une des *cinq coupes à deux boutons à graver* vendues le 1^{er} février 1669 par la verrerie de Bruxelles à la *Halbardièrre* de Gand³⁸⁰. Étonnant par son poids et la robustesse de sa forme, ce calice semble marquer un pas par rapport aux calices à deux boutons à coupe cylindroïde et jambe gracile des années 1665 ; cette évolution morphologique pouvant justifier la qualification de *à graver*.

Déoulant probablement de l'épaisseur du verre, la profondeur de la gravure est elle aussi inaccoutumée. Le relief puissant conféré par ce biais au buste de la pucelle et à la figure du lion ; la finesse mais aussi l'imprécision de tous les menus détails rapportés, de même que le traitement semi-poli des grands champs du décor ne trouvent pas vraiment de parallèles parmi les œuvres étudiées.

Le calice à scène de chasse, aux armes de Joost Droesbeck (Droesbeque), avant 1670 (n° 109, pl. 132)

En fonction de ses proportions, ce calice fragmentairement conservé, comptait vraisemblablement trois ou quatre bulbes fortement aplatis. La scène de chasse qui l'orne est à mettre à l'actif du *Maître de Tempesta* ou *Maître aux arbres en parasol*. En contrepartie du soleil rayonnant qui illumine l'une des faces, la deuxième est gravée d'un petit blason introduit dans le décor. Son propriétaire, Joost Droesbeck, contrôleur des droits du roi d'Espagne sur la Meuse, habitait Venlo, une ville prise deux fois par Frédéric-Henri mais qui appartenait bien aux Pays-Bas espagnols entre 1646 et 1702. Le verre a nécessairement été gravé avant le 15 novembre 1670, date de la mort de Droesbeck³⁸¹.

Dernier quart du XVII^e siècle

Le calice aux armes de Jean-Louis d'Elderen, vers 1688-1694 (n° 113, pl. 136)

Bien que relevant d'un modèle luxueux, le calice à trois bulbes, ce verre de qualité assez médiocre, gravé de manière enfantine, pourrait être un rebut de fabrication ayant servi aux premiers exercices d'un apprenti graveur. Il n'en constitue pas moins un jalon chronologique précis appartenant aux six années du règne de Jean-Louis d'Elderen sur la principauté épiscopale de Liège, du 16 octobre 1688 au 1^{er} février 1694.

Le bocal aux armes du Saint-Empire et des électeurs, vers 1694-1705 (n° 124, pl. 147)

Par la forme et la qualité du matériau, ce bocal témoigne d'une nouvelle technologie, apparue dans le dernier quart du XVII^e siècle et propre, semble-t-il, à la manufacture Bonhomme de Maastricht³⁸². Le décor gravé, une aigle impériale portant les armes d'Autriche et de Castille

³⁸⁰ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

³⁸¹ RITSEMA van ECK, 1984, p. 99-100.

³⁸² LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 163-164, 166-167.

entourées du collier de la Toison d'or (pl. 147b) et accompagnées des blasons des électeurs, est à mettre en relation avec le règne de l'empereur Léopold Ier (1658-1705) qui a manifesté, son règne durant, des prétentions sur l'héritage espagnol³⁸³. L'allusion aux électeurs, réduite aux sept sièges traditionnels, est étonnante : un huitième prince ayant été imposé dès 1648³⁸⁴ et un neuvième en 1692³⁸⁵. Une précision est cependant apportée par la présence conjointe des armes de Joseph-Clément de Bavière, électeur de Cologne de 1688 à 1723, et de Lothar Franz von Schönborn, électeur de Mayence de 1694 à 1723³⁸⁶, qui réduisent la fourchette chronologique aux années 1694 à 1705. Nonobstant le caractère *purement allemand* de la gravure, avancé par Brigitte Klesse, ce verre fabriqué dans une usine des Bonhomme n'en présente pas moins un lien évident avec la principauté de Liège : Joseph-Clément de Bavière, électeur de Cologne, ayant été élu prince-évêque de Liège, précisément en 1694³⁸⁷. Trahissant l'empereur, il s'est rallié à la cause de Louis XIV en février 1701, ouvrant les frontières aux troupes françaises et leur livrant la citadelle de Liège le 21 novembre ; il fut obligé de s'exiler à Namur de 1703 à 1715³⁸⁸. Il y a donc tout lieu de penser que ce verre est antérieur à 1701.

Première moitié du XVIIIe siècle

Le calice aux armes du marquisat d'Anvers et de l'archevêque von Francken-Sierstorpff, datant probablement de 1711 (n° 136, pl. 161)

Probablement commandé à l'occasion de l'élévation de von Francken-Sierstorpff au siège archiépiscopal en 1711, ce calice est une preuve de la prédominance des verreries allemandes sur le verre de prestige dès le début du XVIIIe siècle et de la désaffection de la verrerie de luxe locale.

Le bocal aux armes Libon et Bonhomme (n° 135, pl. 160)

Ce bocal commémore sans aucun doute une alliance entre les familles Libon et Bonhomme, associées dans la verrerie liégeoise depuis 1627, date du début de l'exploitation d'un four au charbon par Guy Libon et Jean Bonhomme³⁸⁹. Il s'agit ici sans aucun doute d'un mariage célébré au milieu du XVIIIe siècle. Il est édifiant que ces grandes familles verrières aient dû acheter en Allemagne, un bocal d'apparat qu'elles ne pouvaient plus produire à cette époque.

Les verres de table aux armes de Georges-Louis de Berghe, vers 1724-1743 (n° 137, pl. 162)

Cette partie de service nous éloigne du verre de luxe ou de prestige, si bien représenté dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, pour aborder une nouvelle conception de décor, la gravure des armoiries du propriétaire personnalisant ici des pièces d'usage. Cet ornement, totalement dénué de recherche artistique a le mérite de fixer l'époque de commande du service : les vingt années du règne de Georges-Louis de Berghe sur la principauté de Liège du 1^{er} juillet 1724 au 6 décembre 1743.

³⁸³ BERENGER, 2004, p. 242-244, 249-250, 407-437.

³⁸⁴ BERENGER, 2004, p. 211, 213.

³⁸⁵ BERENGER, 2004, p. 427; HASQUIN, 2005, p. 226.

³⁸⁶ KLESSE & MAYR, 1987, n° 186 ; p. 124, fig. 242.

³⁸⁷ HASQUIN, 2005, p. 224.

³⁸⁸ HASQUIN, 2005, p. 264-265, 275.

³⁸⁹ ENGEN, e.a., 1989, p. 136.

Deuxième moitié du XVIIIe siècle

Le verre de table aux armes de Jean-Théodore de Bavière, vers 1744-1763 (n° 138, pl. 163)

Situé dans le même courant que les précédents, ce verre de qualité ordinaire démontre que le goût, dans les objets d'usage, reste assez constant durant les deuxième et troisième quarts du XVIIIe siècle, dans les régions nord occidentales de l'Europe.

Les verres de table à l'image de la Liberté, vers 1790 (n° 140, pl. 165a-b)

Parfaite illustration de l'impact de la mode anglaise du verre à jambe ornée d'une spirale de filaments, dits à *latticini*, sur la production liégeoise et namuroise de la fin du XVIIIe siècle, ces petits verres témoignent encore d'autres influences. Il semble qu'on doive reconnaître dans la figure mythologique une allégorie de la Liberté, armée d'une pique et d'un bonnet phrygien ; ce qui nous situe inmanquablement après 1789. Le monogramme coiffé d'une couronne nous éloigne quant à lui de l'esprit de la Révolution. La conception du décor gravé, doublé d'or, avec les palmes entourant le monogramme et le rang de pampilles longeant le bord satiné rappelle plutôt le verre saxon.

I.B.5.b. Les graveurs du troisième quart du XVIIIe siècle

Le maître aux armoiries ou maître aux cheveux raides

Particulièrement remarquables par leur techno-morphologie, deux bocaux armoriés constituent l'échantillon de référence autour duquel se regroupent d'autres témoignages de l'activité de cet artiste (n° 70, pl. 77 ; 71, pl. 80). Ces récipients sont montés sur une jambe constituée de deux grosses cannes de verre torsées disposées en cercles verticaux dont l'un est terminé par deux excroissances en forme de pince de crustacé ; complets, ils sont couverts d'une superstructure semblable. Il s'agit de verres de circonstance dont les armoiries, qui constituent la part essentielle du décor, indiquent non seulement le propriétaire mais permettent également d'évaluer l'époque de réalisation.

Les armes de Philippe du Faing, surmontées d'une couronne de baron, situent l'exemplaire de la Collection von Strasser avant 1661, année d'élévation de son propriétaire au titre de comte de Hasselt (pl. 80a). La présence des lions et d'une couronne auprès des armes de Philippe Volkaert reporte en outre la réalisation du calice des MRAH à 1664, date où son propriétaire fut autorisé à adopter ces deux signes (pl. 77c).

La gravure des armoiries, et surtout des grandes figures qui les supportent, de même que le décor annexe des faces latérales, révèlent un artiste au talent très sûr dont le style peut être défini de la manière suivante. Un double sillon horizontal, gravé juste au-dessus de la rupture d'angle de la coupe sert de ligne de base au décor qui court sur toute la surface de celle-ci. Sur la face principale, marquée par la présence à environ 1 cm du bord d'une lentille taillée fortement creusée et polie, sont gravées les armes d'alliance (pl. 77a-b) ; les armes de l'époux présentées au revers de la coupe apparaissant en miniature dans la lentille concave. Le rendu des meubles et des émaux au moyen du creusement plus ou moins profond de la matière et des différentes nuances de mat, de velouté, de satiné ou de semi-poli sont deux caractères majeurs de cet artiste (pl. 77b-c).

Les armoiries d'alliance sont soutenues au moyen de cordons frangés par deux amours en vol sonnant les trompettes de la renommée (pl. 78). Ces figures sont particulièrement caractéristiques dans la façon d'exprimer le raccourci en donnant plus d'importance et de

relief à la tête, aux ailes et au buste, alors que les jambes se réduisent en perspective et en douceur jusqu'à la pointe des pieds. Un point poli éclaire au nombril et aux tétons les reliefs d'un corps modelé avec exactitude. Le visage joufflu et haut de front des angelots, ponctué de trois touches polies dessinant parfaitement le nez et les yeux mi-clos, est encadré d'une masse de cheveux coiffés vers l'avant en courtes mèches rigides. Cette coiffure est certainement l'un des caractères les plus personnels de l'artiste et détonne dans l'imagerie baroque, plus favorable aux anges bouclés. Portant la tête de côté, les amours tiennent leur trompette contre une bouche menue en accolade. Les ailes déployées sont finement empennées de minuscules traits en chevrons. Une égale finesse de détails se retrouve dans les armoiries, leur heaume et leurs supports ; notamment la crinière des lions aux petites mèches rigides, leurs griffes acérées et le dédoublement de leur queue évoqué par deux boucles dessinées à la pointe de diamant (pl. 77c).

Une terrasse, bordée de petits traits obliques évoquant l'herbe, s'élève progressivement de la base des armoiries vers les faces latérales en supportant quelques éléments paysagers : touffes de hautes feuilles, graminées en épis et arbres au tronc sinueux et aux longues feuilles ovales, rappelant la silhouette du jeune saule têtard (pl. 79). Cervidés, lièvres, chasseurs et chiens s'y ébattent avec naturel (pl. 79, 81). Typique lui aussi, le rendu des arbres semble simple et efficace : sans trace apparente de contour, de larges touches de roues perpendiculaires au tronc creusent ce dernier, tandis que les branches sont dessinées par une attaque longitudinale ininterrompue et les feuilles par deux touches parallèles allongées (pl. 79).

Le pied et le couvercle sont ornés d'une tige parsemée de bouquets de feuilles lancéolées et tournoyantes, disposée en couronne (pl. 77a, 80a). S'enroulant de la base avec sa touffe de radicules, jusqu'à la pointe, cette plante évoque peut-être une variété de salicorne, algue utilisée pour la préparation de la soude servant de fondant au verrier. Quoi qu'elle signifie, cette branche constitue également un caractère majeur de ce groupe de décors.

Tout ce raffinement ne cache cependant pas les difficultés rencontrées par un outil encore précaire sur un matériau mal épuré : les minuscules irrégularités du trait signalent l'accroc de la roue sur les impuretés de la matière tandis que chaque griffe laissée par l'abrasif reflète le laborieux balayage et les flottements du touret à pédale. Entre les motifs, on constate encore ça et là certains dérapages du contour initial tracé à la pointe de diamant (pl. 78).

Un calice à bulbe unique et coupe conique offre un décor non armorié présentant des caractères stylistiques comparables aux précédents (n° 86, pl. 106).

Le double sillon, gravé au tiers inférieur de la coupe et courant sur toute sa circonférence, sert de base à une terrasse paysagère bordée des traits obliques et agrémentée de touffes de feuilles lancéolées, de graminées en épis et de fleurs sauvages. Entre les sujets principaux, s'élèvent des arbres au tronc tortueux et aux feuilles ovales laissant apparaître le balayage de la roue. Sur la face principale, un enfant nu, assis sur un rocher, souffle des bulles de savon. Le modelé satiné du corps aux tétons et au nombril soulignés d'un point poli, mais surtout la tête posée de trois-quarts, aux cheveux raides, aux yeux mi-clos et au petit nez indiqués par des touches polies, la façon de tenir le roseau près de la bouche, sont identiques aux détails des anges sonneurs de trompette des bocal armoriés. La pastille polie, ici auréolée de rayons tracés à la pointe, illumine le revers où se tient un cerf.

Certains de ces caractères se retrouvent encore sur une haute flûte à bulbe (n° 83, pl. 100). Le double sillon de base, tracé à mi-hauteur afin de développer le décor sur la partie la plus ample de la coupe, soutient une terrasse agrémentée de quelques herbes hautes à feuilles ovales. D'un côté, un putto drapé dans un linge lève un bocal qu'il tient des deux mains. Sur l'autre face, un second garçonnet, au buste couvert d'une peau d'animal, urine sur les herbes. Le modelé de leurs corps, leurs cheveux coiffés vers l'avant en mèches raides et le visage du

premier rappellent sans conteste les anges sonneurs de trompette. Le sommet de la composition est occupé par un motif de vigne aux sarments noueux dont les grappes et les feuilles sont rendues avec réalisme et beaucoup de sensibilité.

Bien que les petits dessins illustrant le catalogue de la vente D'Huyvetter ne permettent pas d'en apprécier le style, la mise en page du décor y étant identique, on peut imaginer que les deux exemplaires disparus de bocaux à pinces de crustacé et armoiries de cette ancienne collection avaient été ornés par le même graveur. Celui-ci aurait donc eu pour spécialité la décoration de verres de circonstance, particulièrement liés à la vie du couple. Les deux autres pièces qui peuvent lui être attribuées auraient, selon Smith, un sens symbolique commun : les bulles de savon, présentes dans de nombreuses natures mortes de Vanité, de même que le garçonnet urinant, seraient deux illustrations du caractère transitoire de la vie³⁹⁰. Cette interprétation n'apparaît cependant pas très convaincante dans le cas de verres, destinés par nature à célébrer d'heureux événements³⁹¹.

Le maître aux arbres en parasol ou maître de Tempesta

Portant sur le pied la date de 1660, un calice à coupe cylindrique et jambe en cigare offre des relations stylistiques évidentes avec un exemplaire à pinces de crustacé et un modèle à bulbes multiples. Ces trois pièces sont décorées de scènes de chasse dans le goût de Tempesta.

Ici encore, la base de la scène est définie par un double sillon horizontal soutenant une terrasse irrégulière bordée de traits obliques évoquant l'herbe et agrémentée de touffes de feuilles allongées (n° 77, pl. 89b-d, 90e). Ça et là s'élèvent des arbres d'espèces différentes. Les uns ont le tronc noueux rompu à faible hauteur et ne portent qu'une branche garnie de toutes petites feuilles ovales, rappelant la silhouette du saule têtard (pl. 89a, c-d). D'autres ont le tronc noueux ou un double tronc tors et leurs branches pointues dépassent des larges ombelles de leur feuillage, évoquant la silhouette du pin parasol (pl. 89b, 90d). Le dessin de ces deux variétés d'arbres se singularise de la technique du *maître aux armoiries* du fait que certains troncs sont ici reproduits par de longues touches longitudinales entre des contours établis au diamant, tandis que leur section est représentée par une ou deux touches perpendiculaires dont dépassent quelques pointes, donnant l'aspect d'une cassure naturelle plutôt que d'une coupe (pl. 90c). Dans les ombelles de feuilles, l'effet de perspective est obtenu par deux systèmes d'attaques de la roue, la partie supérieure du parasol étant rendue par petites touches ovales obliques et la partie inférieure ou interne par un réseau de fines franges devant lequel se profilent les branches (pl. 90d).

Dans ce décor dépouillé, les acteurs prennent toute leur importance. Cavalier au faucon, amazone, rabatteur et chiens sont dessinés avec un luxe de détails et une subtilité remarquables en fonction de la faible profondeur de la gravure, imposée par la finesse du support (pl. 89a-d, 90a-c). Les visages sont particulièrement fins avec de petits yeux en *boutons de bottine* sans apport de touches polies ; ils sont encadrés de cheveux bouclés obtenus à l'aide d'une minuscule molette en trépan et achevés à la pointe de diamant, comme la crinière et la queue des chevaux. Le profil un peu prognathe du rabatteur est caractéristique. Une lentille polie, entourée de traits à la pointe, rayonne à la place du soleil (pl. 90d).

La date *MDCLX* est gravée en larges chiffres romains sur le pied et, bien que celui-ci ait fait l'objet d'une restauration, aucun doute ne pèse sur son association avec le calice (pl. 89e). La fragilité du verre, cause probable de la cassure, est également responsable des accidents

³⁹⁰ SMITH, 1997, p. 6-7.

³⁹¹ Voir chapitre *Répertoire iconographique*.

visibles sur la coupe : de nombreuses fissures situées à l'arrière des zones gravées ont été provoquées par les vibrations du tour ou l'échauffement de la roue (pl. 90e). Cette pièce semble être le seul témoignage conservé des embarras rencontrés par les premiers graveurs à la roue. Notre méconnaissance des statistiques de déchets empêche évidemment d'émettre quelque conclusion quant à leur pourcentage ; il serait néanmoins irréaliste de considérer ce fait comme unique.

Le décor du calice à bulbes multiples de la collection von Strasser, construit sur le même schéma, porte en annexe les armes de Joost Droesbeck qui le situent entre 1660 et 1670, année de décès du personnage (n° 109, pl. 132). Le double sillon de base supporte la terrasse aux arbres sectionnés et aux arbres en parasol dessinés suivant le même procédé. Les acteurs, personnages et animaux présentent les mêmes caractères : postures bien campées, finesse du détail, subtilité d'exécution. La pastille polie transformée en soleil correspond à un tracé identique.

Toutes ces caractéristiques sont également bien présentes sur le calice à pince de crustacé du Musée de Corning (n° 72, pl. 82). La source de son décor, comme du précédent, est une gravure d'Antonio Tempesta représentant une chasse au lion. Bien qu'affecté d'un coupe conique et non cylindrique, sa forme le rapproche des calices armoriés du *maître aux armoiries* et le situe aux alentours de 1660-65. Une même couronne de feuilles en bouquet en orne le pied. Ce détail incite à croire que le décor du pied était exécuté en série par un artisan, tandis que le décor principal était confié à un maître au talent plus assuré.

Il n'est pas impossible que cet artiste, dont la présence, vers 1660-70, dans les Pays-Bas méridionaux est maintenant assurée, ait également séjourné dans la république des Sept Provinces. Le gobelet portant sous la base les armes du bourgmestre d'Amsterdam Huydecoper et la date du 16 mars 1660, gravé d'une chasse au cerf d'après Tempesta, pourrait nous en convaincre (pl. 133). Bien que plus ramassé dans sa mise en page, le décor présente des détails identiques, notamment l'expression des yeux et le rendu, achevé à la pointe, de la queue et de la crinière du cheval ainsi que le soleil dominant la scène³⁹².

Considéré comme le chef-d'œuvre de la gravure à la roue hollandaise du XVII^e siècle, le gobelet couvert du château d'Amerongen, d'une qualité encore bien supérieure, présente cependant des détails identiques aux œuvres précédentes (pl. 92)³⁹³. Contrairement à la supposition de Ritsema van Eck, le verre, en raison de ses appliques en tête de lion et de la date, ne peut pas être une production anversoise mais devrait avoir été fabriqué à Amsterdam. Les armes gravées sur le couvercle, appartenant à Godart van Reede, conseiller de Guillaume III, et Margaretha Turnor, son épouse, le situent entre 1660, année où van Reede reçut l'Ordre de l'Éléphant du Danemark, et 1668, année des noces d'argent du couple. Comparé aux quatre pièces précédentes, le verre d'Amerongen présente une composition beaucoup plus monumentale, conférant aux éléments naturels leur véritable dimension par rapport aux acteurs de la scène. Le paysage est plus varié, agrémenté de plantes diverses, d'oiseaux volant dans un ciel dépourvu de soleil. L'arbre rompu n'a pas ici la silhouette d'un saule mais porte des feuilles lancéolées en forme de flammes dont la nervure est soulignée, ainsi que des fruits lui conférant l'allure d'un oranger (pl. 93d)³⁹⁴. Un arbuste domine un tertre. La forêt est évoquée par d'énormes arbres dont les branches pointues dépassent des bouquets de feuilles

³⁹² RITSEMA van ECK, 1984, p. 94, fig. 21-23.

³⁹³ RITSEMA van ECK, 1984, p. 94-95, fig. 24-25; LIEFKES, 1989, n° 14.

³⁹⁴ L'oranger, symbole de la dynastie d'Orange-Nassau, rappelant sans doute ici le lien unissant le propriétaire du verre au stathouder.

disposées en parasol (pl. 92a-b). Ceux-ci sont cependant dessinés de manière moins systématique que dans les exemplaires précédents. Le rendu des personnages est parfaitement conforme à la technique des autres pièces : réalisme des attitudes, subtilité du volume, finesse du détail parfois achevée à la pointe sont identiques. Le profil du cavalier est le pendant exact de celui du rabatteur du calice des MRAH ; l'expression des chevaux est la même (pl. 93).

Une maturité peut-être gagnée en huit ans de métier par le graveur explique sans aucun doute les progrès artistiques accomplis par celui-ci mais il ne faut pas négliger non plus l'incidence de la résistance du matériau : les exigences des graveurs ne doivent pas être étrangères à l'amélioration technologique du verre dans la deuxième moitié du XVII^e siècle³⁹⁵.

Selon Rudolph von Strasser, le bocal du Faing – Morel de Tangry et le calice à la chasse au lion, tous deux en sa possession, seraient dus à une même main ; ce qui signifierait que le *maître aux armoiries* et le *maître aux arbres en parasol* seraient un seul et même artiste³⁹⁶. Cette opinion est difficilement acceptable en raison des notables différences stylistiques soulignées ci-dessus : gravure profonde, nuancement des surfaces, recours au polissage de détails, personnalisation des visages pour l'un ; observance stricte d'un modèle, monumentalité de la mise en page, raffinement des détails dépourvus de notes polies, caractérisation des arbres pour l'autre. D'autres œuvres présentent néanmoins des caractères moins tranchés et pourraient par certains points se rattacher à l'un ou l'autre ensemble. La représentation des arbres au feuillage disposé en ombelles dont dépassent des tiges pointues se retrouve ainsi dans toute une série de gravures n'ayant aucune relation avec des modèles de Tempesta et dans lesquelles interviennent des personnages à la physionomie bien différente de celle des chasseurs.

Reconnu, par sa forme et par la branche feuillue qui orne son pied, comme bruxellois des années 1660-70, un calice à deux bulbes, conservé à Bonn (n° 101, pl. 123), est très apparenté par son décor au verre à scène de chasse au faucon des MRAH. Fait rare, la scène galante moralisatrice y est expliquée par une sentence ; mais la mise en page générale répond au même équilibre entre personnages de hautes taille et arbres au tronc sectionné en raison de la hauteur de l'espace, portant au long de leurs branches latérales des petites feuilles ovales ou des bouquets en parasol. La terrasse est elle aussi agrémentée d'herbes et de fleurs sauvages.

Un calice à bulbe conservé au Musée communal de La Haye se rattache aussi par certains détails à la production du *maître aux arbres en parasol* ; une pastille rayonnante est taillée à mi-hauteur de la composition et une couronne de feuilles en bouquet orne le pied (n° 90, pl. 111). Une sentence résume la scène occupée par les monumentales figures nues de Diane et de deux putti tandis que des plantes sauvages et des arbres en parasol, au tronc sectionné ou dédoublé, meublent le paysage.

Peut-on attribuer le décor de ces sept verres à un même graveur ? Il serait dangereux en l'absence d'une véritable confrontation des pièces elles-mêmes, et sous un même éclairage, de s'aventurer dans une telle affirmation. Dans l'état actuel de la recherche, on peut seulement avancer que ces sept gravures se situent dans un même courant et ont été exécutées suivant des préceptes communs, dans l'espace d'une dizaine d'années.

³⁹⁵ Le cas de la verrerie de Dresde, où les graveurs ont intenté entre 1711 et 1715 un procès à leur directeur, mettant en cause la mauvaise qualité du verre qui les empêchait de fournir un travail correct, est significatif à cet égard : HAASE, 1988, p. 120.

³⁹⁶ Von STRASSER, 2002, p. 401.

Le maître aux amours bouclés

La carrière de ce graveur n'est connue à ce jour que par deux calices conservés aux MRAH. L'un d'eux porte sur le bulbe, gravée à la pointe de diamant, la date de 1663 (n° 84, pl. 102-103) ; le second doit également être situé dans les années 1660-65 en fonction de sa jambe constituée d'une canne torse terminée par des pinces de crustacé, forme simplifiée de la jambe des calices à armoiries (n° 74, pl. 84-85). Ce dernier présente en outre une pastille polie sur la face principale. Ornées toutes deux d'une bacchanale d'amours à l'antique, ces pièces font également montre d'une rare identité mais aussi d'une grande originalité de style.

Dépourvues de véritable ligne de base, les deux scènes sont construites sur un long sarment de vigne qui se déploie et se ramifie sur toute la circonférence de la coupe ; les grandes figures d'amours, montées sur la branche principale, occupent dans ce décor toute la hauteur de la composition. Ces bambins aux poses élégantes ont une silhouette à la fois svelte et potelée, répondant à un canon inusité, plus allongé que les habituelles figures d'amour (pl. 85, 103). Leur corps bien musclé est éclairé de points polis au nombril et aux tétons et d'un baudrier luisant barrant la poitrine. Un soin particulier est apporté aux visages, finement individualisés par le dessin extrêmement précis de chaque détail, comme les yeux avec les deux paupières et les sourcils ou les muscles des joues. Une fine molette en trépan est utilisée pour rendre les boucles des cheveux et la toison du bouc, ainsi que les points polis du buste. La vigne est également bien détaillée avec ses branches souples se terminant en vrilles et ses feuilles découpées et finement dentelées et nervurées (pl. 85c). L'utilisation de la pointe de diamant, décelable dans le contour des figures, est encore visible dans les détails les plus fins comme les vrilles de la vigne du calice à la Farandole d'amours (pl. 103).

La mise en page générale de ces deux scènes, tout autant que l'aspect particulier conféré aux personnages, distinguent totalement le style de ce *maître aux amours bouclés* des deux artistes précédents.

Le maître aux chasses dépouillées

Certes bien moins talentueux que les artistes précédents, ce graveur se signale par trois verres ornés de petites scènes de chasse assez stéréotypées. Deux de ces pièces, conservées au Musée National de la Renaissance d'Ecouen, avaient été acquises en 1851 à la vente du cabinet D'Huyvetter de Gand, une collection bien ciblée sur les antiquités originaires de Flandre. Il s'agit d'une corne, modèle déjà très prisé dans les années 1590 mais toujours apprécié dans le courant du XVII^e siècle (n° 69, pl. 76), et d'un calice à serpents affublé d'une petite coupe conique, appartenant à la deuxième moitié du XVII^e (n° 118, pl. 140). Le troisième exemple, un calice à deux bulbes, très certainement soufflé à la verrerie Bonhomme de Bruxelles vers 1665-70, acquis par les MRAH en 2002, appartenait précédemment à une collection privée dont les origines se situent à Mons (n° 102, pl. 124)³⁹⁷.

Si elle n'était inversée, la scène illustrée sur la corne serait identique à celle du calice à deux bulbes et les deux sont très proches de celle du verre à serpents. Toutes trois se développent sur une terrasse paysagère posée sur un sillon de base assez maladroitement tracé sur toute la circonférence du récipient. Cette terrasse légèrement vallonnée est traitée par larges coups de meule obliques et parallèles dont se détachent çà et là quelques touffes d'herbes aussi grossièrement rendues. Le paysage est partagé par des arbres au tronc sinueux et aux feuilles ovales, dont les branches coupées ou rompues sont suggérées par une sorte de quadrillage très

³⁹⁷ Collection de Mme Laure Verheidt amplifiée par Mme Homès-Van Schoor ; aucune indication du lieu et de la date d'acquisition de la pièce n'est connue.

caractéristique. Les seuls accents qui animent ce dessin assez plat et mat se trouvent dans les figures de cavaliers dont les détails vestimentaires et les harnachements sont rendus au moyen d'attaques plus fines et plus profondes de la roue. Les contours précis des personnages laissent parfois apparaître un tracé préalable à la pointe de diamant.

Sans doute, le petit calice aux armes des Bertelli peut-il être attribué à ce graveur : la terrasse, le dessin un peu naïf des angelots et la manière de traiter les lambrequins des armoiries rappellent en tout cas sa méthode (n° 88, pl. 109). La transcription très maladroite de la devise incline à lui imputer une certaine méconnaissance de la langue française ; doit on y percevoir le résultat d'un faible niveau de culture ou la preuve de l'origine étrangère de cet artisan ?

Le maître des saisons

Deux calices de forme identique, dans lesquels on aimerait voir les vestiges épars d'une série de douze illustrant les mois de l'année, sont à la base d'un premier regroupement des créations de cet artiste (n° 79, pl. 95 ; 80, pl. 96)³⁹⁸. Leur jambe en cigare surmontée d'un bulbe aplati en fait un modèle peu répandu dont un parallèle unique a été décoré vers 1635 par Georg Schwanhardt, ce qui a pu provoquer l'attribution d'autres exemplaires plus tardifs à Nuremberg³⁹⁹.

Définies par leur nom latin, ces allégories des mois de février et de juin s'articulent selon une mise en page désormais classique dans la gravure de nos régions : à partir d'une ligne de base située au-dessus de la rupture d'angle de la coupe, une terrasse vallonnée accueille les personnages séparés par des arbres. Le partage de la surface atteint cependant ici une rigueur peu commune, les deux faces principales, occupées chacune par un personnage, étant séparées par un arbre isolé. Hormis la mise en page, la graphie très soignée des lettres capitales romaines aux larges empattements, terminées par un S oblique et plus petit, équivaut à une véritable signature. Comparé aux paysages des autres graveurs, l'environnement est ici rendu de manière simpliste, la terrasse s'élevant uniformément en douceur, simplement bordée de fins traits obliques en février (pl. 95), jonchée de brindilles et bordée de quelques herbes en juin (pl. 96) ; les arbres étant couverts de feuilles en été mais tout desséchés en hiver. L'influence des saisons se reflète encore plus sur l'apparence des personnages : opulents et mûrs en juin, ils sont vieux et décharnés en février. Mais de telles antinomies ne peuvent pas laisser échapper les détails communs à ces personnages si différents, notamment le dessin élémentaire des pieds ou le contour net et arrondi de chaque partie du corps.

Un troisième calice de forme identique et de mêmes dimensions illustre-t-il le printemps et constitue-t-il, sans en porter le nom, un maillon de cet hypothétique ensemble (n° 78, pl. 94) ? Sa mise en page assouplie par le mouvement des arbres couverts de fruits, l'image d'une nature plus luxuriante, due à la présence de l'eau et à la variété des herbes croissant sur la terrasse pourraient nous en dissuader, de même que l'aspect des personnages⁴⁰⁰. Evoquant une autre saison, ceux-ci s'expriment sous une nouvelle forme : un couple d'amoureux aux corps d'adolescents et une jeune-fille à la fontaine. Plus généreuses qu'en février mais moins rebondies qu'en juin, leurs rondeurs sont cependant soulignées de la même manière ; leurs mains et leurs pieds sont aussi mal dessinés ; ce verre appartient bien au même ensemble !

³⁹⁸ KLESSE, 1965, n° 156 ; *Transparence du verre*, 1994, n° 44.

³⁹⁹ KLESSE, 1965, n° 156.

⁴⁰⁰ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 11.

Le maître aux amours trapus

Un calice à deux bulbes se singularise par un décor à la composition étonnement dense, mettant en scène six amours courtauds et trapus mais dont les attitudes sont pleines de vie (n° 104, pl. 126). Outre leur canon pour le moins massif, ces putti affectent des traits assez caractéristiques. Le visage trop joufflu, parfois enflé de côté est animé par des yeux aux paupières finement dessinées, s'ouvrant en amande sur une pupille creusée, le nez est petit et bien placé au-dessus d'une bouche menue aux lèvres charnues et entrouvertes, donnant une expression boudeuse aux bébés. Les cheveux coupés sous les oreilles sont partagés par une raie en petites mèches ondulantes. Très typiques aussi sont la représentation des ailes, présentant une sorte de nœud à la base de chaque plume, et l'espèce d'étroit bourrelet ou cache-sexe ceinturant les hanches.

Ces caractères physionomiques se retrouvent de façon assez inattendue dans l'effigie de Charles II ornant le calice à deux bulbes de la collection de Bonhomme (n° 97, pl. 117a). Le roi, sur ce calice, ressemble comme un frère aux amours du précédent ; les anges de la Renommée qui sont en train de le couronner ajoutent à un visage semblable des ailes bâties sur le même schéma et un corps replet ceint par le même accessoire.

Une même parenté physique se retrouve dans la figure du jeune Bacchus assis sur son char, ornant un verre du Musée de Prague (n° 100, pl. 122). Ici encore, il s'agit d'un calice à deux boutons dont le pied est gravé d'une branche parsemée de bouquets de feuilles.

Il y donc tout lieu de penser que ces trois verres soufflés chez Bonhomme à Bruxelles y ont été gravés par un même artiste dans les années 1665.

Le ou les maîtres au couronnement de Charles II ?

Particulièrement frustrante est l'impossibilité de classer deux des verres les plus importants, faute d'avoir pu les voir en réalité. Hormis leur intérêt historique, le bocal et le calice à deux bulbes et coupe conique passés en vente à Londres et à Heilbronn paraissent, au vu des photos, d'une remarquable qualité graphique (n° 98, pl. 119 ; 99, pl. 121). Sont-ils l'œuvre d'un ou de deux graveurs ? L'effigie du jeune souverain, saisie sous ses deux profils, y affecte des traits différents, de même que les éléments annexes : armes d'Espagne et guirlandes de feuilles de chêne et de fleurs pour l'un ; soleil rayonnant, croix de Bourgogne, guirlandes de fruits, de feuilles et de fleurs pour l'autre. Il semble cependant que, tout en étant inversées et chargées d'autres attributs, les deux figures d'amours répondent à un même modèle, sonnante des trompettes ayant plutôt l'aspect de cornes et soutenant les meubles au moyen de cordons virevoltants inconnus ailleurs. La frise de feuilles et de baies ornant le pied et le couvercle, semblable sur ces deux verres, se différencie elle aussi des habituelles branches feuillues ornant le pied de nombreux exemplaires. Mais au delà de toutes ces considérations iconographiques, il semble que l'on retrouve dans les deux gravures une manière commune de cerner par des traits précis un relief traité avec subtilité. Ce soin apporté au détail est assez sensible dans le dessin des armes d'Espagne.

Le maître au chronogramme

Comparé aux deux œuvres précédentes, le travail du calice au chronogramme *CHARLES DEVXIEME*, conservé au Musée de Sèvres, paraît bien médiocre (n° 96, pl. 116). Le profil au menton rentrant et à l'œil tout rond ne rappelle en rien le personnage ; ses cheveux, son vêtement, le socle du buste sont dessinés de manière imprécise tandis que l'étrange encadrement, constitué de cordons rigides *cloués* aux angles, est d'une rectitude approximative. La guirlande de fruits qui orne les côtés est surprenante : on y retrouve des branches couvertes de longues feuilles frisées semblables à celles qui ornent le pied, gravées d'une manière identique avec une nervure centrale très nette. Il n'est pas impossible que nous trouvions ici en présence d'un témoignage du travail figuratif d'un graveur essentiellement attaché à l'ornementation annexe des pieds et des couvercles.

Le maître de Saint Jean-Baptiste

Le calice au Saint Jean-Baptiste (n° 87, pl. 107) se singularise par la précision de ses contours, la netteté de son trait ; ce caractère est particulièrement perceptible dans les armoiries qui figurent au revers (pl. 107a). Il confère également une vie étonnante aux acteurs de la scène, notamment l'expression mélancolique du saint, obtenue par le dessin détaillé des yeux aux pupilles apparentes, cernés de paupières et de sourcils, le nez, la bouche bien dessinés (pl. 107b). Une expression humaine qui se retrouve dans le visage de l'agneau et du séraphin aux yeux écarquillés. Les détails précis foisonnent également dans le paysage aux herbes diversifiées.

Une précision de trait et une expression semblables se retrouveront quelques années plus tard dans la gravure du calice à deux nœuds à l'effigie de Louis XIV du Musée de Douai (n° 133, pl. 157). L'altération de ce verre, le contexte iconographique différent, totalement dépourvu de paysage, empêchent d'assurer une véritable parenté mais il existe une indéniable ressemblance entre les visages du Saint Jean, du séraphin et de l'agneau d'un côté, et des génies de la renommée ou même de Louis XIV de l'autre.

Le maître de Hodaige

Avec le bocal aux armes de Hodaige nous nous trouvons en présence d'un nouveau talent, alliant une grande qualité d'exécution au parfait équilibre de la forme (n° 85, pl. 105). Le calice à bulbe trouve ici, complété par son couvercle, l'expression d'une géométrie formelle qui sera appliquée avec plus de rigueur encore en Bohême au début du XVIII^e siècle. Bien que la date de 1663 ait été avancée en raison du sujet de la gravure, le léger *crizzling* affectant le matériau pourrait indiquer une fabrication ultérieure ; mais cet argument est difficilement contrôlable⁴⁰¹. La scène de chasse est exécutée avec brio, particulièrement les arbres avec leurs feuillages diversifiés, grâce à un travail très minutieux de la roue, à la façon de graveurs comme Hermann Schwinger à Nuremberg.

⁴⁰¹ Il semble que, dans les années 1670, Henri Bonhomme ait pris conscience d'un problème qui affectait ses verres *de pâleur* et les rendait cassants. Jean Tilman d'Heur, son neveu, gérant de la verrerie de Verdun, lui procure des recettes pour remédier à ces inconvénients dans deux lettres écrites en 1673 et 1675 : Maastricht, RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 322.

I.B.5.c. Les graveurs du dernier quart du XVIIe siècle

Le maître aux arbres mousseux

Deux calices datables du dernier quart du siècle, en raison de leur forme et du *crizzling* qui les affecte, sont décorés dans l'esprit de la génération précédente de vastes scènes de chasse dans un paysage. Le premier, un calice à deux nœuds allégés présente un cavalier isolé, brandissant l'épée et poursuivant un cerf avec ses chiens (n° 134, pl. 159). Les arbres qui l'entourent ont la particularité de présenter de gros bouquets de feuilles rendus par des masses de touches diffuses et imprécises. Cette méthode se retrouve dans un calice à deux bulbes lobés illustrant une chasse au léopard inspirée de Tempesta (n° 127, pl. 151a).

Le maître aux chasses au fusil

Conservé au Musée de Liège où il est entré à la fin du XIXe siècle, un calice à bulbe, orné d'une scène de chasse au taureau dont la référence iconographique à Tempesta est évidente, a dans un premier temps été rejeté comme faux, tant le style de cette gravure s'écartait de tout ce qui précède, mais était également distant des écoles de gravure étrangères (n° 92, pl. 113). La découverte d'un autre calice, vendu récemment à Amsterdam, présentant de grandes similitudes stylistiques (n° 82, pl. 99), incite maintenant à les reconsidérer tous deux, avec les réserves qui s'imposent, comme les œuvres d'un graveur travaillant peut-être dans le dernier quart du XVIIe siècle.

Le calice de Liège, bien qu'appartenant un à modèle typique du troisième quart du siècle, est soufflé dans un verre beaucoup plus pesant, s'écartant de la traditionnelle façon de Venise, et pourrait donc être plus tardif ; quant à l'autre, si sa jambe n'a pas subi de transformation, il ne connaît aucun exact répondant.

Par leur composition générale, ces deux illustrations ne nous éloignent pas des scènes de chasse des années 1660-70 : une terrasse vallonnée et herbeuse posée sur une ligne de base accueillie ici aussi arbres, personnages et animaux (pl. 113). La figure de cavalier à la lance du verre de Liège est d'ailleurs calquée sur le même modèle que celles de Corning et de la collection von Strasser (pl. 82 et 132). Mais à partir d'un même thème, c'est l'interprétation qui est toute différente. La sage application du *maître aux arbres en parasol* fait place ici à un dessin plus spontané, juste ébauché, plus enclin à rendre le mouvement que la forme ; les silhouettes sont grêles, leurs proportions approximatives. Ce manque de soin est particulièrement apparent dans la guirlande et la couronne de feuilles qui ornent la base de la coupe et le pied. Une autre particularité de cette gravure est l'espèce d'estompage qui affecte la trace de la roue.

La plupart de ces caractères se retrouvent dans la *Joyeuse Entrée à Anvers*, illustrée sur le calice à deux bulbes lobés du Musée de Liège (n° 128, pl. 152), un verre dont l'état de *crizzling* situe la fabrication dans le dernier quart du siècle⁴⁰². Sol évoqué par une terrasse évanescence, silhouettes plus ébauchées que dessinées, avec de rares détails retouchés d'un trait extrêmement acéré tracé à la roue, aspect négligé de la couronne de feuilles et des armoiries

⁴⁰² LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p.159, pl. 10a.

sont comparables. L'aspect satiné de la touche et le sens de la composition manquent cependant ici.

Un petit verre datable de la fin du XVII^e siècle en raison de son décor plastique de côtes pincées et de son bulbe lobé, fortement *crizzlé*, pourrait également appartenir à cette série (n° 121, pl. 143). Il est décoré d'un paysage campagnard se déroulant sur un double sillon de base, avec deux fermes et une poule entourée de ses poussins. Les arbres et la couronne de feuilles qui décore le pied sont tracés suivant le même système.

Le maître aux amours volants

Révéle par l'étude du bocal au Triomphe de Bacchus des MRAH, ce graveur qui semble être apparu à la fin du XVII^e siècle rompt avec la tradition figurative de ses prédécesseurs pour aborder un style purement décoratif. Les trois verres qui peuvent aujourd'hui lui être attribués répondent à la même technologie, probablement influencée par la mode londonienne du décor plastique, et sont atteints par le *crizzling*. Leur coupe, ornée de côtes pincées à la base, est montée sur un ou deux bulbes lobés, tandis que leur couvercle, également orné de côtes pincées, est pourvu d'un gros anneau fixé dans une collerette ondulée. Outre le bocal au Triomphe de Bacchus (n° 123, pl. 145, 146a-b) et le calice à coupe bilobée et ailes du Musée de Liège (n° 129, pl. 154b, 146d-f), déjà signalés, un bocal à bulbe lobé est passé dans le commerce d'art (n° 122, pl. 144)⁴⁰³.

Dénominateur commun à ces trois pièces : une frise construite sur un sarment de vigne ondulant sur toute la circonférence de la coupe et peuplée de petits amours saisis en plein mouvement de vol ; ceux-ci ne constituant dans le bocal au Triomphe de Bacchus que la partie supérieure de la composition (pl. 146a-b). Mais la caractéristique essentielle est l'impression de totale spontanéité du dessin et de grande vitalité dans le rendu ; une gravure pratiquée à grands coups de roue, un peu anarchique, sans contours préétablis, mais ne négligeant pas pour autant les détails. Dans cette composition d'apparence désordonnée, la vigne forme avec ses rinceaux, ses feuilles dentelées, ses grappes et ses vrilles, une espèce de trame régulière, dans laquelle viennent s'imbriquer des personnages gesticulants comme les satyres qui composent le cortège de Bacchus (pl. 145d).

Le calice aux amours vendangeurs de la collection Malfaison (n° 91, pl. 112) est-il à mettre à l'actif de ce graveur ? Cela n'est pas impossible même s'il révèle de notables différences stylistiques. En dépit d'une composition figurative encore bien construite sur une ligne de base et autour d'un soleil rayonnant, les amours affichent une anatomie aux reliefs mal définis et un visage rapidement ébauché qui annonce les amours volants. La vigne avec ses larges feuilles aux dentelures retouchées s'apparente également aux pampres décoratifs du Triomphe de Bacchus. Ce verre, plus lourd que les premiers calices à bulbe, est affecté par un léger *crizzling* indiquant une fabrication probablement postérieure à 1670.

Le maître des trois saintes : un disciple du maître de Koula ?

La gravure du calice offert à la chambre de rhétorique des *Drie Sanctinnen* de Bruges se distingue totalement des œuvres créées dans les Pays-Bas, mais rappelle par contre singulièrement certains décors gravés en Bohême et en Silésie au tournant des XVII^e et

⁴⁰³ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 153-187; Vente Sotheby's Londres, 1/3/1994, n° 112.

XVIII^e siècles (n° 131, pl. 155). Bien que les deux nœuds lobés en spirale se présentent comme une originalité du façonnage de la jambe, le verre est un pur produit de nos régions, comme en témoignent sa forme et le *crizzling* dont il est atteint. Peut-être est-il un témoignage de la verrerie établie à Gand en 1696 ? La qualité du matériau et sa mise en forme interdisent en tous cas d'y voir une œuvre de commande en provenance de Bohême. Les trois figures des saintes, dont la verticalité est accentuée par un jeu de retouches sinueuses et parallèles d'importance semblable, déterminant des formes sans contour défini, dans un rendu presque impressionniste (pl. 155a), ne trouvent d'équivalents que dans la production d'un atelier situé dans la vallée de Jelenia Gora (Hirschberg), dans les Monts des Géants (pl. 219c). Cet atelier aujourd'hui appelé *Cercle du maître du gobelet de Koula*, et connu par de nombreux verres remarquables datant des premières années du XVIII^e siècle, s'est développé dans le sillage d'un graveur exceptionnellement original des années 1680, auteur du gobelet dit *de Koula*⁴⁰⁴. Le motif de fleurs et d'oiseau occupant le côté gauche de la coupe reflète quant à lui un style totalement différent, aux détails gravés avec une précision linéaire, appartenant à un atelier dont la localisation en Bohême dans les années 1690 n'est pas encore connue⁴⁰⁵.

I.B.5.d. Les artistes

A l'issue de l'établissement de ces regroupements stylistiques, peut-on raisonnablement associer ceux-ci à quatorze maîtres différents ? Est-il possible de leur trouver un nom, un lieu de travail ? Seules trois pistes apparaissent dont deux nominales et un monogramme ; deux d'entre elles se situant à Liège alors que la majorité des signes de propriété se rapportent aux Pays-Bas.

Engelhardt Gundelach

Parmi les noms de verriers allemands travaillant chez les Bonhomme, se trouve celui d'Engelhardt Gundelach von Wizenhausen⁴⁰⁶ ; ce personnage est par ailleurs connu comme maître verrier et graveur sur verre de la verrerie d'Altmünden en Hesse-Cassel⁴⁰⁷.

Selon Franz Dreier, Engelhardt Gundelach, né vers 1623 à Trubenhäusen (?), aurait été employé le 4 février 1664 par les Bonhomme à Liège et s'y trouvait peut-être encore en 1680, lorsqu'il fut inscrit à Grossalmerode comme parrain du fils de sa sœur ; son lieu de résidence n'étant pas mentionné, Dreier déduit qu'il pouvait aussi séjourner en France à ce moment.

Engelhardt Gundelach apparaît le 6 février 1682 dans le registre paroissial de Holzhausen-Wilhelmshausen comme maître verrier du prince et ensuite, à plusieurs reprises, pour le baptême ou le décès de ses 12 enfants. Il décède lui-même, à l'âge de 81 ans, le 29 décembre 1704.

Engelhardt Gundelach arrive à la verrerie d'Altmünden en 1681-82 et son activité y coïncide avec la période de production artistique de Christoph Labhardt et les premières années de Franz Gundelach, frère de son gendre et lointain parent. Il y produit du verre clair (*crystal*) et du verre coloré à l'imitation de pierres précieuses, destiné à façonner les figures moulées de Labhardt. Il fournit aussi du verre pour l'optique et les instruments de laboratoire.

⁴⁰⁴ DRAHOTOVÁ, 1965, p. 340-343 ; voir chapitre *Le contexte européen, Gravure à la roue*, § Silésie.

⁴⁰⁵ Voir par ex. DRAHOTOVÁ, 1989, n° 31, 34.

⁴⁰⁶ Van de CASTEELE, 1878, p. 225.

⁴⁰⁷ Voir chapitre *Le contexte européen, Gravure à la roue*, § Hesse-Cassel.

L'un de ses fils, Johann Lampart Gundelach, lui aussi maître verrier et graveur sur verre, est né en 1668 à Liège et inscrit à Altmünden en 1682. Il y meurt le 24 mai 1695 et sa fiancée épousera son frère Benedictus. Ce Benedictus, né à Liège en 1675, est inscrit à Wilhelmshausen en 1692 comme maître verrier de la manufacture princière. Il est reconnu comme un excellent verrier et semble avoir participé à la réalisation d'œuvres en relief pressé-moulé de Franz Gondelach. Benedictus Gundelach meurt entre 1716 et 1719⁴⁰⁸.

En réalité, le contrat passé entre Engelhard Gundelach et Henri Bonhomme le 4 février 1664 ne concerne pas une embauche mais une rupture d'engagement. Il y est stipulé que Gundelach, auteur et inventeur des verres qu'il a fabriqués en tant que compagnon de verrerie, désire quitter le pays mais s'engage à ne pas travailler dans les Dix-sept Provinces ou contrées limitrophes⁴⁰⁹. Ce départ s'est-il réellement produit en 1664 ? On peut en douter ; à moins qu'il ne soit revenu assez rapidement puisque ses deux fils, Johann Lampart et Benedictus seront inscrits à Altmünden comme natifs de Liège en 1668 et 1675.

Engelhardt Gundelach pourrait-il être assimilé à l'un des graveurs anonymes présents dans les Pays-Bas ou la principauté de Liège et dont l'œuvre vient d'être évoquée ?

Tout s'oppose a priori à cette hypothèse, tant les valeurs esthétiques rencontrées en Hesse et dans nos régions sont distantes. Point chez nous de formes exubérantes enrichies d'appendices moulés, point de figures en relief dégagées de la masse vitreuse. Mais ces caractères ne sont pas, il est vrai, nécessairement attribuables à Engelhardt Gundelach dont la gravure est d'ailleurs inconnue ; ils sont propres à l'œuvre de Christoph Labhardt et de Franz Gondelach dont il était proche.

Bien que gravé en léger creux sur un verre fin, le calice à bulbe des MRAH, daté 1663 et orné d'une farandole d'amours (n° 84, pl. 102) pourrait néanmoins ouvrir une autre voie, basée sur l'iconographie. Il est remarquable qu'une farandole d'amours semblable se retrouve transcrite en relief sur la prise du couvercle d'un calice exécuté en 1717 par Franz Gondelach pour la prince Guillaume de Hesse-Kassel, alors qu'il commandait le régiment des gardes de Saint-Georges à La Haye et gouvernait la ville de Bréda (pl. 222a-b)⁴¹⁰. Le modèle de ces deux frises, probablement une estampe exécutée d'après l'Albane, a également servi de source au sculpteur d'une boîte en ivoire tourné du début du XVIII^e s. présentant la même iconographie⁴¹¹.

Un autre membre de la famille, Georg Gondelach, dont le lien avec Franz n'est pas bien défini, fonde la verrerie d'Oranienbaum, près de Dessau dans le duché d'Anhalt vers 1669, et transfère ensuite cette verrerie à Potsdam vers 1675-80. Deux gobelets, l'un en verre fin appartenant à l'ancienne collection Wolf, l'autre en verre épais conservé à Halle, tous deux décorés d'amours dansant gravés par un même artiste (pl. 86a, b-c), témoignent de ce transfert et pourraient assurer un lien entre les grandes figures d'amours des Pays-Bas et celles de Gottfried Spiller à Berlin⁴¹². Bien que nettement moins séduisants avec leur face inexpressive et leurs cheveux filasses, ces putti au canon trapu rappellent, mais de façon très éloignée, les anges de la renommée du *maître aux armoiries* (pl. 78) ou ceux du *maître aux amours bouclés* (pl. 85, 103). Comme les premiers, ceux du gobelet Wolf tiennent des cordons virevoltants tandis que, comme les deuxièmes, ceux du gobelet de Halle, portent le baudrier oblique et

⁴⁰⁸ DREIER, 1996, p. 63-65, 212.

⁴⁰⁹ YERNAUX, 1941, p. 288-289.

⁴¹⁰ DREIER, 1996, n° 34 et pp. 53-55, fig. 35.

⁴¹¹ DREIER, 1996, p. 55, fig. 37.

⁴¹² KLESSE & MAYR, 1987, p. 91, fig. 166-167 et n° 127.

vaquent dans les vignes. Si un esprit commun aux œuvres des Pays-Bas et du Brandebourg se marque, aucun lien personnel ne peut cependant être établi.

Il est néanmoins extrêmement troublant que ces grandes figures d'amours, inconnues à Nuremberg, apparaissent dans une expression parfaite dans les Pays-Bas vers 1663, connaissant ensuite une interprétation mineure à Oranienbaum vers 1675 pour renaître dans toute leur splendeur vers 1700 à Potsdam sous les doigts de Gottfried Spiller (pl. 223).

Maître Christophe

Dans son Journal, Jean Bonhomme indique, à la date du 11 mars 1654, le paiement de 4 florins pour la gravure de deux verres⁴¹³. Bien que cela ne soit pas clairement stipulé, il semble que ce paiement s'adresse à *Maître Christophe*, dont le nom apparaît quelques lignes plus haut. Jean Bonhomme mentionne à plusieurs reprises le nom (ou prénom) de ce personnage à qui il confiait des petites pierres acquises au cours de ses voyages pour les polir et y graver son poinçon. Ces différentes mentions apparaissant dans les comptes de dépenses effectuées par Jean Bonhomme pendant ses périodes de résidence à Liège⁴¹⁴, il est sûr que Maître Christophe était établi dans la capitale de la principauté. Il n'est donc pas impossible que ce lapidaire, graveur de sceaux, ait été à l'origine d'armoiries de chanoines liégeois gravées sur des verres produits par les Bonhomme, dont il semblait être un familier.

Le maître L.M. (ou M.L.)

Relevé sur le pied d'un objet remonté, ce monogramme, unique, n'ouvre malheureusement aucune perspective d'attribution (n° 110, pl. 134). Le décor de la coupe qui lui est associée se présente en effet comme un *unicum* dans l'ensemble des pièces étudiées tandis que le décor du pied, dans lequel le monogramme est intégré, se rencontre associé à des coupes assignées à différents artistes. Tout au plus la date 1664 permet-elle de situer L.M. dans le temps.

⁴¹³ Voir chapitre *Le Mémorial de Jean Bonhomme*.

⁴¹⁴ Notamment, f° 217 (*Acheté et payé depuis mon retour d'Allemagne iusques au pr voiage de Bruxelles ensuivant*), et f° 227 (*Exposita après mon retour de Spa*).

I.B.6. Répertoire iconographique

Ce chapitre vise tout d'abord à dresser un inventaire des sujets illustrés sur l'ensemble des verres gravés dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège et à établir un tableau statistique des thèmes iconographiques privilégiés, par époque ou par région. Chaque thème est, dans un second temps, analysé du point de vue de son sens, de son origine historique ou littéraire, et de ses sources iconographiques.

Aucune étude n'ayant jamais abordé ce sujet précédemment, ce chapitre est, à l'exception de quelques sources iconographiques, le fruit de recherches et de réflexions personnelles.

Comparée à celle des grandes écoles de gravure sur verre, la variété des thèmes illustrés est assez réduite. Douze grands thèmes généraux, eux-mêmes subdivisés en sujets plus précis, ont pu être dégagés, certains d'entre eux pouvant être associés sur une même pièce. Ces thèmes ont été classés en fonction de leur valeur probante quant à l'origine de l'œuvre d'abord, et de leur importance statistique ensuite.

L'existence de la gravure sur verre dans les anciennes provinces belges a pu être prouvée sur base d'un nombre assez important de pièces ornées de sujets relatifs à l'histoire et à la tradition locale, ou portant les armoiries de villes et de familles implantées sur le territoire, ou encore décorées de sujets glorifiant le pouvoir royal ou princier régnant sur nos provinces.

On peut remarquer, par ailleurs, que l'un des thèmes décoratifs favoris est celui de la chasse. Lorsqu'elle ne constitue pas l'ensemble du décor, sous forme de grandes scènes, la chasse trouve souvent un écho, sous forme de tableautin, au revers de la pièce ou entre les sujets principaux, qui sont généralement des armoiries. Bien que proches par leur composition, les scènes de guerre ou de bataille sont par contre très peu nombreuses. Les scènes bucoliques, les illustrations d'oiseaux et de fleurs ont été classées dans ce même axe en fonction de leur déploiement de figures naturelles.

Les thèmes relatifs au mythe dionysiaque sont eux aussi fort présents : cortège triomphal ou figure isolée de Bacchus, amours vendangeurs, bacchanales, s'adaptent parfaitement à la forme comme à l'usage du verre. C'est en raison de cette prédestination qu'ils ont été dégagés des autres thèmes mythologiques, au demeurant assez rares. A leurs côtés, et parfois difficilement discernables, se trouvent quelques figures allégoriques.

La sphère spirituelle n'est abordée que dans de très rares sujets religieux ou bibliques. Ce phénomène peut paraître étonnant en regard de la profusion de ces thèmes dans les autres arts décoratifs nationaux à l'époque baroque.

Les figures symboliques sont également peu représentées. Elles achèvent, avec les grotesques, une panoplie somme toute assez pauvre.

Quelques observations relatives au décor du pied ont également été consignées. Cet ornement annexe, généralement négligé dans l'étude iconographique, s'avère néanmoins très significatif. Répondant à quelques stéréotypes, les décors de pied se réfèrent à des schémas caractéristiques pour chaque école de gravure. Le décor de feuilles, typique des Pays-Bas méridionaux ne se retrouve nulle part ailleurs et constitue dès lors un critère supplémentaire d'attribution des verres étudiés.

Parfois constitutives, mais plus communément explicatives d'un décor figuré, les devises et inscriptions viennent compléter ce tableau des thèmes iconographiques illustrés sur le verre des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège.

I.B.6.a. Sujets relatifs à l'histoire et à la tradition locale

Privilèges communaux, institutions de bienfaisance, sociétés littéraires et traditions folkloriques marquent immanquablement le paysage culturel d'une ville ou d'une région. Certaines institutions locales très anciennes ont constitué des groupes riches et puissants comptant nombre de notables parmi leurs membres. Les objets commémoratifs commandés à l'occasion d'anniversaires ou de cérémonies par ces sociétés sont légions, sous forme de truelles ou de maillets de fondation, de pièces d'orfèvrerie ou de vaisselle. La subsistance de quelques verres d'apparat gravés dans de telles circonstances ne doit donc pas nous étonner. Les modèles et les caractères stylistiques qui unissent ces œuvres permettent en outre d'assurer qu'il ne s'agit pas de pièces de commande exécutées à l'étranger.

Bien que leur chiffre soit très réduit et ne permette pas d'assurer que les objets subsistants sont réellement représentatifs de la réalité de la production, il est quand même à signaler que les six verres gravés dans cette optique se rapportent à quatre grandes villes flamandes dont l'économie était florissante : Gand, Bruges, Anvers et Malines.

De Maagd van Gent ou la Pucelle de Gand

Un calice à deux bulbes, conservé au Musée de la Bijloke, présente au revers des armes de la ville cette figure symbolique des libertés communales gantoises (n° 106, pl. 128). Il s'agit fort probablement d'une des *cinq coupes à deux boutons à graver* vendues le 1^{er} février 1669 par la verrerie Bonhomme de Bruxelles à la *Halbardière* de Gand, et qui aurait été gravée par un artiste établi dans la ville⁴¹⁵.

Le thème de la *Pucelle* apparut à la fin du XIV^e siècle, lorsque les autorités de la ville, voulant remplacer les armes comtales de Gand, *de sable au lion d'argent*, par un symbole plus fort de l'individualité de la métropole rebelle, portèrent leur choix sur la figure de la Vierge Marie supportant cet écu. Un jeton, portant sur une face Saint Jean-Baptiste et sur l'autre la Vierge, fut frappé dans un mauvais métal en rendant l'image à ce point méconnaissable qu'elle fut interprétée comme une personnification de la ville. Les deux figures du lion de Flandre et de la femme-ville constituèrent dès lors le terreau sur lequel allait se construire une scène dramatique dans laquelle femme et lion seraient unis par un lien affectif très puissant symbolisant l'attachement des Gantois à leur ville. Hors des normes de l'héraldique, ces armes sans écu, porteuses d'un message facilement lisible, constituaient un *unicum*.

L'association allégorique de la vierge, du lion et du jardin trouve sa source dans un poème épique relatant les deux sièges de Gand, écrit vers 1380 par Baudouin van der Luere, dans lequel apparaît une vierge portant un oriflamme noir marqué *GHEND* en lettres de perles et se tenant dans un jardin clos symbolisant le territoire de la ville.

La Vierge de Gand devint très populaire alors même que les armes traditionnelles prenaient une place secondaire. Elle était imprimée en or sur les placards municipaux et les registres de l'administration communale ; des vers et des chansons la glorifiaient. Au XVII^e siècle, les francs-bateliers lui dédièrent un bateau de procession dont la poupe portait une imposante

⁴¹⁵ Voir chapitre *Le Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

sculpture polychrome du groupe ; son image peinte ou sculptée trônait ça et là dans la ville et, lors des joyeuses entrées princières, des représentations théâtrales la mettaient en scène.

Cette popularité fit qu'au cours des temps, toute une série d'objets secondaires vinrent s'adjoindre aux trois éléments de base : vierge, lion, jardin. Parmi ces variantes, figure la Vierge à la bannière, l'une des plus répandues (pl. 129a-c).

La bannière, attachée à une lance, peut être tenue soit par la pucelle, soit par le lion. Elle porte parfois l'inscription *GHEND*, en référence au texte de Baudouin van der Luere ; mais elle peut aussi porter les lettres *SPQG* et le gant des Vandales. Il s'agit dans ce deuxième cas d'une volonté de faire remonter le passé gantois à une très haute antiquité et de faire valoir l'impitoyable résistance des anciens Flamands face à César. La troisième version de la bannière porte le Lion de Flandre, noir sur fond d'or et constitue une affirmation claire de la primauté de Gand en tant que métropole et capitale de la Flandre, un rôle qu'elle joue depuis le XVI^e siècle. Certaines images de la Pucelle la montrent portant l'écu au Lion de Flandre dans la main droite ou sur les genoux.

Mais, malgré sa popularité, la Pucelle n'a jamais remplacé l'écu officiel au Lion et les deux emblèmes peuvent être associés côte à côte, à valeur égale, dans une même représentation. Les armes peuvent encore se trouver à l'extérieur du jardin, sur la porte de son enceinte, ou encore à l'intérieur de celle-ci. Cette dernière façon est très prisée au cours des XVII^e et XVIII^e siècles ; le lion y est généralement traité de manière très réaliste et perd toute apparence héraldique.

La devise *Trouw en Liefde*, en latin *Fides et Amor*, remonte certainement au XVI^e siècle ; elle aurait été inscrite en flamand, en latin, en grec et en hébreu sur l'un des arcs de triomphe de la joyeuse entrée de Philippe II en 1549. Depuis l'époque romantique, on lui préfère *Hou en de Trou*⁴¹⁶.

De nombreuses illustrations de la Pucelle sont connues en sculpture, gravure, orfèvrerie, sceaux, jetons, en-tête de livres, reliures, du XV^e au XX^e siècle⁴¹⁷ ; mais il ne semble pas que d'autres verres relatifs à cette légende aient subsisté.

Le verre présente la Pucelle et le lion, unis dans un geste de profonde affection, à l'intérieur d'un jardin clos et tenant ensemble la bannière *SPQG* ; une iconographie connue par un sceau de 1636, où le groupe apparaît au centre d'une palissade hexagonale portant sur la porte l'écu de la ville⁴¹⁸. L'autre face du calice présente le lion dans une couronne de laurier et non sur un écu. Les devises *TRAUWE EN LIEFDE* et *FIDES ET AMOR* sont inscrites entre les faces principales (pl. 128a-d).

Le *Vriendschapsbeker* ou Verre de l'Amitié de Bruges

Cet étonnant calice, dont la forme originale n'est pas connue, célèbre l'union des quatre grandes institutions philanthropiques de Bruges (n° 110, pl. 134). La date de 1664 gravée sur le pied, les armes et le *B* couronné de la ville attestent par ailleurs les données fournies par l'iconographie.

La coupe est gravée à la roue de six médaillons ronds contenant les armes de la ville de Bruges, la lettre *B* couronnée, ainsi que les symboles de l'Hôpital Saint-Jean, de la Fondation

⁴¹⁶ Toutes ces informations sont reprises à DE ZUTTER, 1990, p. 21-40.

⁴¹⁷ *Gent II*, 1975, n° 6, 8, 230, 279, 363, 475 ; DE ZUTTER, 1999, p. 22, 26, 28-36, 38.

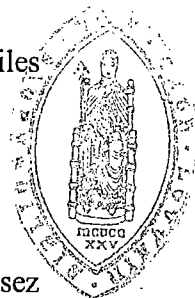
⁴¹⁸ DE ZUTTER, 1990, p. 33.

de la Madeleine, de l'Hospice Saint-Julien et de la Poterie. Le long du bord, l'inscription *EENDRAECHT MACKT MAECHT* est gravée en grands caractères romains.

L'aisance de la ville de Bruges a permis d'y développer très tôt un grand nombre d'institutions de bienfaisance dont certaines ont été fondées par le pouvoir communal. Celles-ci étaient gérées par des tuteurs civils élus par les échevins, qui avaient dans leurs attributions la tenue des comptes et l'acceptation ou le renvoi des religieux qui y rendaient service. C'est le cas de l'hôpital Saint-Jean, dont la fondation est attestée dès 1188 et où deux énormes salles furent bâties dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. Un autre hôpital, Notre-Dame de la Poterie fut construit vers 1276 dans le quartier des potiers. Des hospices pour voyageurs pauvres, pèlerins et marchands ambulants s'établirent également aux portes de la ville ; parmi ceux-ci l'hospice Saint-Julien, établi en 1275, et qui dès 1601 reçut les aliénés. La léproserie de la Madeleine, était également déjà fondée au XIII^e siècle à l'extérieur de la première enceinte⁴¹⁹.

La devise *Eendracht maakt macht* (*L'union fait la force*), devenue en 1830 celle de la Belgique indépendante, est dérivée de *CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT* (*Par la concorde, les petites choses deviennent grandes*) qui avait été choisie en 1578 par l'union des XVII Provinces en rébellion contre le pouvoir espagnol. Adoptée par les Sept Provinces-Unies en 1581, elle fut rejetée en 1815 par le royaume des Pays-Bas au profit des armes de la dynastie d'Orange-Nassau. Lors de la Révolution brabançonne, en 1789, la devise *Eendragt maekt magt* / *L'union fait la force* réapparut sur les cocardes, insignes et imprimés ; elle ne fut cependant officialisée en Belgique, sous sa forme française, que 40 ans plus tard par les constituants de 1830-31, et sous sa forme néerlandaise seulement en 1837⁴²⁰.

Dans le cas présent, elle fait allusion à l'union des quatre institutions philanthropiques civiles de Bruges, identifiées par les médaillons⁴²¹.



***De Drie Sanctinnen* ou les Trois Saintes de Bruges**

Conservé au Musée Gruuthuse, un calice à deux nœuds lobés en biais, d'un modèle assez tardif, est décoré à la roue d'un médaillon contenant les trois saintes-patronnes de Bruges, ainsi que des armes d'une famille de notables brugeois : les Peellaert (n° 131, pl. 155). Le texte qui les accompagne, faisant allusion à l'édification d'un gilde, a été associé à la chambre de rhétorique des *Drie Sanctinnen*.

Issues du milieu des *geselscepen*, ou compagnies de ménestrels et de comédiens jouant les mystères et les ébattements, les premières chambres de rhétorique ou *rederijkerskamers* apparaissent en Flandre au début du XV^e siècle et leur tradition restera vivace jusqu'à la Révolution ; pour certaines même jusqu'au début du XX^e siècle. Leurs membres se réunissaient pour jouer des pièces de théâtre, écrire et réciter leurs propres vers. Dans les derniers temps, elles sont devenues des conservatoires de littérature dialectale.

A Bruges, c'est un certain Jan van Hulst qui fonda en 1428, avec douze compagnons, la première chambre de rhétorique, dite du *Saint-Esprit* ; celle-ci dépérit en 1809. La deuxième chambre, celle des *Drie Sanctinnen* fut fondée par les frères Pierre et Colard de Bye en 1474 et son local est resté au *lantshuus* du Franc jusqu'à la Révolution, alors qu'elle survécut jusqu'en 1841. Cette société était dédiée aux trois saintes-patronnes de la ville : Catherine,

⁴¹⁹ DUCLOS, 1913, p. 32, 300-304, 341, 403, 538-539.

⁴²⁰ Du BOIS de RYCKHOLT, 1976, p. 17-18.

⁴²¹ *Sint-Janshospitaal*, II, p. 678.

Madeleine et Barbe. La chambre de la *Sainte-Croix* devint au XIX^e siècle *Koninklijke maetschappij van rhetorica* et fut dissoute en 1854.

Ces associations étaient sous l'autorité du magistrat local qui les réglementait, les surveillait et autorisait les représentations publiques. Trois *Hoofdkamers* étaient placées directement sous l'autorité du comte de Flandre : la *Fontaine* à Gand, le *Saint-Esprit* à Bruges et l'*Alpha & Omega* à Ypres. Les autres chambres dépendaient de ces gildes-mères ; ainsi les *Trois Saintes* dépendaient-elles du *Saint-Esprit* jusqu'en 1494. Philippe le Beau les réunit toutes sous l'autorité de la *Chambre de Jésus* à Malines, transférée au *Princenhof* de Gand en 1505 ; mais cette situation ne survécut pas à Charles-Quint. Le pouvoir central demeurera quand même très impliqué dans l'organisation des chambres de rhétorique jusqu'au XVIII^e siècle.

Des concours de rhétorique, auxquels étaient conviées toutes les chambres du pays, étaient organisés par l'une d'elles et le prix, un hanap appelé *landjuweel* était décerné aux gildes participantes ; ce nom sera ensuite appliqué au rassemblement lui-même. Un tel concours, organisé à Bruges en 1517, donna lieu à de véritables fêtes avec cortèges et chars⁴²².

Le verre de Bruges présente, dans un médaillon, les trois figures de saintes, nimbées et reconnaissables à leur attribut selon une iconographie connue par le cartulaire de la gilde⁴²³ et par de nombreux tableaux. Catherine, de trois-quarts droit, portant la palme et cachant en partie la roue de son sacrifice ; Madeleine, de face tenant entre les mains son pot à onguents ; et Barbe, de trois-quart gauche, portant la palme et accostée de la tour où elle fut enfermée (pl. 155a).

Les *Maneblussers* ou *Eteigneurs de Lune* de Malines

Deux verres évoquent cette anecdote moralisatrice dont les fondements historiques ne sont pas attestés : un gobelet du Musée de Liège (n° 58, pl. 63-64) et un calice de la collection Malfaison (n° 63, pl. 68) ; tous deux sont gravés à la pointe de diamant.

La nuit du 27 janvier 1687, la Lune sortant du brouillard diffusait une lumière rougeâtre sur la tour de la cathédrale Saint-Rombaut. Un Malinois, rentrant chez lui un peu ivre, fut surpris par ce phénomène. Criant « *au feu, la tour est en feu !* », il sortit tous les habitants de leur sommeil et ceux-ci furent soumis à la même vision. Aussitôt toutes les cloches de la ville se mirent à sonner et la population accourut pour éteindre l'incendie. Le conseil communal, bourgmestre en tête, se rendit sur les lieux pour organiser les secours ; les seaux d'eau passèrent de mains en mains le long des échelles. Mais, la Lune rentrant bientôt silencieusement dans le brouillard au grand étonnement des Malinois, ceux-ci se rendirent compte qu'ils avaient été trompés par l'ivrogne. L'affaire fut aussitôt racontée dans tout le pays sous forme de vers ou de chansons satyriques et valut aux Malinois leur surnom de *Maneblussers*⁴²⁴.

L'histoire ne s'arrête cependant pas là car le titre d'*Eteigneurs de Lune* a ensuite été revendiqué par d'autres villes et a, semble-t-il, fait l'objet d'une sorte de concours. Un poème burlesque, *La Lune trompeuse ou le feu sans chaleur*, publié en 1723, raconte en français, avec moult détails, une aventure semblable arrivée le 19 décembre 1722 à Tirlemont, où l'incendie de l'église Saint-Germain aurait été éteint à la sueur des habitants, la ville étant privée d'eau⁴²⁵. Les bourgeois de Tirlemont auraient alors obtenu devant le tribunal de Geel le

⁴²² DUCLOS, 1913, p. 424-426.

⁴²³ Conservé aux Archives communales.

⁴²⁴ Van UYTVEN, 1991, p. 173-174.

⁴²⁵ TERLINDEN, 1951, p. 157-167.

grand titre d'honneur d'*Eteigneurs de Lune* par préférence aux Malinois. La brochure est illustrée de gravures évoquant trois épisodes de la légende. Sur la première, les habitants accourent avec échelles, seaux et piques pour éteindre le feu. La deuxième montre la Cour de Geel, décorée de grelots et peuplée de fous, dont le président est placé sous le signe de la chouette, pendant le procès pour la reconnaissance du titre d'*Eteigneurs de Lune*. La troisième illustre le prononcé de la sentence dans un local décoré d'images de différentes fêtes folkloriques et dans une ambiance carnavalesque.

Ce texte et ces gravures nous éclairent sur certains détails obscurs du décor des deux verres relatant la légende.

L'inscription du gobelet *Al Schejnen de Mecheleers niet Wel Wjys – dander steden Haelen den prjys* (puisque les Malinois ne semblent pas très malins, d'autres villes gagnent le prix) s'explique dès lors par la concurrence entre Malines et Tirlemont ou d'autres villes aujourd'hui oubliées. De même, la formule *Une faveur de Conséquence mérite de la reconnaissance* gravée au pied du calice, pourrait indiquer que le verre a été offert en récompense lors d'un concours. La chouette, symbole de sagesse, affublée d'une collerette à grelots (pl. 63d, 68d), évoque la Cour de Geel, ville célèbre pour ses fous et, probablement, le roi écoutant la relation des faits assis sur son trône est-il le président du tribunal de Geel : le roi des fous (pl. 63d, 64a, 68c). La présence de religieux en capuche (pl. 64b, 68a) est signalée à plusieurs reprises dans le conte tirlemontois : carmes, augustins, récollets, capucins et sœurs grises, pris dans la folie collective engendrée par la rumeur, participent au sauvetage aux côtés des bourgeois. Les échelles s'y trouvent aussi à l'origine d'une série d'incidents comiques.

L'existence de cette brochure, datée de 1723 et relatant un fait prétendument survenu en 1722, suscite néanmoins des questions quant à l'époque de gravure des deux verres. En effet, si le gobelet porte la date de 1687 gravée comme un millésime, celle-ci intervient sur le calice dans la phrase *De Mechelers hebben hun bestaen, Te blussen de Maen, geschiet in het iaer ons heeren 1687* (Les Malinois ont sauvé leur vie en éteignant la Lune, ce qui s'est passé en l'an de grâce 1687), qui semble indiquer un fait du passé. Or, le gobelet apparaît comme un modèle déjà ancien en 1687 puisque deux exemplaires connus sont datés de 1658 et 1676. Le calice à nœud évidé d'une bulle n'est quant à lui pas antérieur au dernier quart du siècle et a sûrement survécu au début du XVIIIe. D'autre part, si les personnages du gobelet sont bien vêtus à la mode du XVIIe siècle, les vêtements reproduits sur le calice sont plutôt indéfinissables. Enfin, si les deux décors sont bien liés par une parenté de style, celui du gobelet est nettement mieux dessiné et plus soigné que celui du calice. Il pourrait donc apparaître que le calice a été gravé par le même artiste bien des années après le gobelet, à moins qu'il n'en soit simplement un pastiche...

Une joyeuse entrée à Anvers (?)

Un calice à deux bulbes lobés, conservé au Musée de Liège, est orné de quatre motifs qui, a priori, ne semblent pas présenter de lien (n° 128, pl. 152). L'association des armes royales d'Espagne, des armes d'Anvers, d'un personnage équestre couronné et d'un sonneur de trompe, avait naguère incité Joseph Philippe à l'interpréter comme l'illustration de la joyeuse entrée de la reine Christine de Suède à Anvers en 1654⁴²⁶. Cette date est cependant bien trop haute pour un verre dont le type n'apparaît que dans le dernier quart du XVIIe siècle et,

⁴²⁶ PHILIPPE, 1970, p. 695-696.

d'autre part, l'arrivée de Christine à Anvers en août 1654 s'est passée incognito, dans la plus grande discrétion⁴²⁷.

Aucun souverain n'étant plus entré aux Pays-Bas après les archiducs Albert et Isabelle, il serait dès lors plus judicieux d'y voir la joyeuse entrée d'un gouverneur général. Ces cérémonies ayant été fortement réduites à Anvers dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, on pourrait éventuellement y voir l'entrée du marquis de Castañaga, qui coïncida avec de grandes fêtes, en 1685 ; ou mieux celle de Maximilien Emmanuel de Bavière, le dernier gouverneur général représentant le roi d'Espagne qui, en 1692, fut accueilli à Anvers dans une allégresse particulière⁴²⁸.

Le dessin est d'une telle naïveté qu'aucun détail précis ne permet une interprétation solide ; la figure couronnée, qui devrait être la principale, apparaît secondaire en taille par rapport à celle du sonneur ; elle rappelle cependant la statue équestre reproduite sur une médaille frappée en 1691 pour célébrer l'arrivée de Maximilien Emmanuel aux Pays-Bas (pl. 153)⁴²⁹. On ne retiendra dès lors, pour seule interprétation sûre, que la célébration d'un événement anversoïse à la fin du régime espagnol.

I.B.6.b. Les armoiries

Objet de commande et de circonstance, le verre gravé est réservé à une clientèle d'élite dont la propriété s'indique sous la forme d'armoiries. Outre les armes des souverains dont il sera question plus loin, se trouvent des blasons de ville mais surtout les armes de familles appartenant à la noblesse. A celles-ci s'ajouteront à la fin du XVII^e siècle les armes de familles bourgeoises enrichies dans l'industrie ou le commerce. Ces armoiries constituent dans certains cas l'essentiel du décor, dans d'autres, elles n'apparaissent qu'en annexe.

Les armes de villes

Anvers

Constitué de la métropole et des quelques territoires environnants, le marquisat d'Anvers était l'une des 17 provinces composant les anciens Pays-Bas. Trois verres gravés aux armes d'Anvers sont connus aujourd'hui : un calice et une flûte gravés au diamant et un calice gravé à la roue. Ces trois verres sont à situer dans le dernier quart du XVII^e siècle.

Armes : de gueules au château à trois tours crénelées d'argent ouvertes, ajourées et maçonnées de sable, la tour du milieu accompagnée au chef de deux mains appaumées, celle à dextre en bande, celle à sénestre en barre ; l'écu ayant pour tenants un homme et une femme sauvages de carnation, ceints et couronnés de lierre et portant deux massues posées sur les épaules, les tenants soutenus en sinople ; l'écu étant entouré d'une couronne de six roses dont trois d'argent et trois de gueules, toutes boutonnées d'or et sommé d'une couronne de marquis. Le marquisat d'Anvers porte l'écu de la ville chargé d'un chef d'or à l'aigle

⁴²⁷ GENARD, 1890, I, p. 170.

⁴²⁸ VAN KALKEN, 1907, p. 31-32.

⁴²⁹ VAN LOON, IV, 1731, p. 22.

*éployée de l'Empire, entouré de huit roses, quatre d'argent, quatre de gueules, supporté par deux lions brabançons et surmontés de la couronne impériale*⁴³⁰.

Honorant les bienfaits de la municipalité, le calice à bulbe, conservé au Vleeshuis, est à n'en pas douter une commande des édiles de la métropole (n° 26, pl. 28). La formule calligraphiée *Stadswelvaren* occupe toute la face opposée aux armoiries, selon une mode également répandue dans les Provinces-Unies. Le style un peu mou et approximatif ainsi que la semi-opacification peu assurée des motifs sont cependant comparables à d'autres gravures relatives aux Pays-Bas méridionaux et indiquent un artiste local.

La flûte à serpents des MRAH (n° 36, pl. 38), portant sur une face les armes du marquisat et sur l'autre celles du pape Innocent XI, célèbre probablement un événement religieux lié à l'histoire de la ville sous ce pontificat (1676-1689). Il s'agit peut-être de l'inauguration d'un nouvel évêque, après le décès, en 1678, d'Aubert van den Eede, des suites de la *maladie anversoise* ou *maladie prompte* qui décima une grande partie de la population⁴³¹. La présence, sur les faces latérales, de deux oiseaux la tête en bas est étonnante ; mais ceux-ci prennent il est vrai une attitude plus normale lorsque l'on soulève le verre pour en boire le contenu.

Dans le calice à bulbes lobés du Musée de Liège (n° 128, pl. 152), les armes d'Anvers et du roi d'Espagne, précisent le contexte de la scène évoquée, probablement une joyeuse entrée.

Gand

Alliant les armes officielles à la figure symbolique de la ville, ce verre représente une image double de l'individualité gantoise et de son pouvoir en tant que capitale et métropole de la Flandre (n° 106, pl. 128). L'affirmation politique communale face au pouvoir central, maintes fois manifestée par les Gantois au cours de l'histoire trouve ici encore une illustration.

*Armes : de sable au lion d'argent lampassé de gueules, couronné et armé d'or, portant un collier où pend une croix d'or ; l'écu sommé d'une couronne à trois fleurons d'or*⁴³².

Les armoiries familiales

Les verres d'apparat aux armes de grandes familles commémorent à coup sûr un événement important de la vie d'un de leurs représentants : alliance lorsque les armes sont couplées, accession à un titre nobiliaire ou ecclésiastique dans d'autres cas. Ces armoiries ne constituent pas seulement un indicateur sociologique mais elles donnent aussi une orientation géographique et chronologique permettant de retracer la circulation des biens mobiliers.

Il apparaît ainsi que les familles nobles d'Anvers, de Flandre, du Brabant et du Luxembourg, au service du roi d'Espagne ou occupant de hautes fonctions militaires ou administratives, sont les plus représentées jusqu'à la fin du troisième quart du XVIIe siècle. Beaucoup de verres armoriés témoignent, dans les Pays-Bas, d'anoblissements ou d'élévations accordées dans les années 1665-1670 par le pouvoir espagnol ; tandis qu'en principauté de Liège, ils relèvent essentiellement de charges ecclésiastiques délivrées par l'empereur. La distribution des titres de noblesse était, en cette époque de guerres contre la France, une manière de

⁴³⁰ SERVAIS, 1955, p. 78.

⁴³¹ GENARD, 1890, p. 183. La *maladie prompte* serait une appellation de la peste.

⁴³² SERVAIS, 1955, p. 191.

récompenser les fidèles partisans du roi d'Espagne et il semble que, jamais, on n'en ait autant distribué que pendant ces années⁴³³.

Dans le dernier quart du XVII^e siècle et les premières années du XVIII^e, un certain nombre de familles hennuyères à la tête de nouvelles industries, relevant notamment de l'exploitation minière, ou introduites dans l'appareil administratif, acquièrent à leur tour des titres de noblesse dont elles font étalage.

Il est remarquable que, dans la plupart des cas, les armoiries de familles aristocratiques sont accompagnées de scènes de chasse. Celles-ci peuvent occuper l'essentiel de la surface comme dans le calice Droesbeck, ou la partager comme dans les verres Volkaert-Nieulant et du Faing-Morel, mais peuvent aussi ne constituer qu'une annexe dans le décor, comme c'est le cas dans le calice de Bourgogne de Wacken.

Van der Eycken

Le grelot d'argent monté au sommet de la cloche conservée aux Victoria & Albert Museum (n° 13, pl. 13) est gravé d'armoiries identifiées par Liefkes comme celles de la famille Van der Eycken d'Anvers, constituées de trois coquilles Saint-Jacques⁴³⁴. Ces coquilles sont répétées entre les masques sous la forme de motifs dorés et gravés se superposant aux rosettes bleues et qui semblent contemporains de la confection du verre, dans les années 1590-1610.

Armes : *d'argent à trois coquilles de sable* qui est van der Eycken⁴³⁵.

Du Faing et Morel de Tangry

Les verres d'apparat, ornés de blasons d'alliance sont traditionnellement catalogués comme *verres de mariage*. Le bocal de la collection von Strasser, qui célèbre l'union de Philippe-François du Faing et de Pétronille-Isabelle Morel (n° 71, pl. 80), devrait être situé vers 1660 en raison de la typologie. Selon Ritsema van Eck, le fait que les armoiries soient surmontées d'une couronne de baron et non de comte situe la gravure avant 1661, date de l'élévation de Philippe-François du Faing, baron de Jamoigne, au titre de comte de Hasselt⁴³⁶.

Philippe-François du Faing, né vers 1616, baron de Jamoigne (Chiny), seigneur de Hasselt (Grammont), Fourny, Pontrave, Marckeghem, etc., conseiller de courte-robe au conseil de Luxembourg, député ordinaire de ladite province, gentilhomme de la bouche du roi, gouverneur de Florenville, capitaine, prévôt et gruyer du comté de Chiny, fut créé comte de Hasselt, en Flandre, par lettres du roi Philippe IV du 17 octobre 1661, et mourut le 2 décembre 1680. Il était le fils de Gilles du Faing, gentilhomme de bouche et chroniqueur des voyages des archiducs Albert et Isabelle. Philippe-François du Faing avait épousé Pétronille-Isabelle Morel, laquelle lui survécut jusqu'au 7 juillet 1686. Cette dame était fille de Georges, seigneur de Tangry, et d'Anne de Wadripont⁴³⁷.

Armes: *d'or à l'aigle de sable, au vol abaissé, becquée, membrée et languée de gueules* qui est du Faing⁴³⁸. *D'argent à la fasce vivrée de sable. Heaume d'argent grillé et liseré d'or, fourré de gueules, aux hachements et bourrelet d'argent et de sable. Cimier : la tête et col de cygne d'argent, becqué de gueules. Supports : deux lévriers d'argent* qui est de Morel⁴³⁹.

⁴³³ PIRENNE, 1921, p. 21.

⁴³⁴ LIEFKES, 2002, p. 430, n. 1. Il ne s'agit, selon moi, que d'une probabilité, les armes constituées de trois coquilles étant légions.

⁴³⁵ RIETSTAP, 1884, I, p. 637; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 291.

⁴³⁶ RITSEMA van ECK, 1984, p. 98.

⁴³⁷ HERCKENRODE, 1865, p. 737-738; JANSSENS & DUERLOO, 1992, II, p. 51.

⁴³⁸ HERCKENRODE, p. 737-738, fig. 859; JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 458, n° 2279.

⁴³⁹ JANSSENS & DUERLOO, 1992, II, p. 815, pl. 95, n° 474.

Hodeige ou Hodaige

Un très beau bocal, passé dans le commerce, témoigne de l'élévation de chanoines liégeois par l'empereur d'Allemagne (n° 85, pl. 105).

Jean de Hodeige, chanoine de la collégiale Saint-Paul de Liège et son frère Nicolas sont anoblis et reçoivent concession de quatre quartiers de noblesse, à Vienne, le 27 janvier 1663 par l'empereur Léopold Ier⁴⁴⁰.

Jacques Hodeige, chanoine de Saint-Paul de Liège, avait pour devise *VOLABO DEVS ET RAQUIESCAM*⁴⁴¹.

*Armes : écartelé, au 1 et 4 d'argent à l'aigle bicéphale de sable aux ailes déployées et couronnée de gueules, au 2 et 3 d'azur à dix losanges d'argent accolés et aboutés. Par-dessus, une tête de chérubin*⁴⁴².

Volkaert et Nieulant

Le calice des MRAH, aux armes des Volkaert et Nieulant (n° 70, pl. 77) pourrait être qualifié de *verre de mariage* mais l'union de Philippe Volkaert et de Catherine de Nieulant fut célébrée le 20 juillet 1633 et Volkaert mourut en 1668. En raison de sa typologie, cette pièce ne pouvant être située avant le milieu du XVIIe siècle, le verre a été interprété par Anne-Marie Berryer comme célébrant les noces d'argent du couple, et datant vraisemblablement de 1658. Cette opinion est cependant en contradiction avec les éléments biographiques fournis par Herckenrode ; selon celui-ci, Philippe Volkaert fut créé chevalier le 16 février 1662 et obtint deux lions d'or pour supports ainsi qu'une couronne au lieu du bourrelet par lettres du 21 avril 1664. La présence de ces deux derniers éléments sur le décor du verre interdit donc de le dater avant 1664 (pl. 77c).

Philippe Volkaert (Volcaert ou Volckaert) était seigneur de Welden(e)-lez-Severgem (Flandre orientale), trésorier de Gand en 1634, échevin de la keure en 1638, des parchons en 163[...]. Créé chevalier en 1662, il mourut le 13 octobre 1668. Il avait épousé le 20 juillet 1633, Catherine de Nieulant (ou Nieulandt), morte le 8 décembre 1691 à 80 ans, avec laquelle il gît à Severgem. Catherine était le 3^{ème} enfant de Frédéric Nieulant, seigneur de Walle et de Venacker, haut échevin du Pays de Waes en 1638 et créé chevalier par lettres du roi Philippe IV du 7 octobre 1647, et de Marie Fernandez-Castillo. La famille Volkaert s'éteint en 1745⁴⁴³.

*Armes : de gueules, chargées de douze billettes d'argent, les quatre en chef, les cinq au pied, les trois au corps en forme de triangle, contretianglé de trois étoiles d'or. Heaume ouvert. Cimier : deux ailes l'une d'or, l'autre de gueules, chargées d'une étoile d'or, couronne d'or au lieu du bourrelet. Support : deux lions d'or qui est de Philippe Volkaert*⁴⁴⁴. *D'azur au heaume de profil d'or, doublé de gueules, grillé, liseré et assorti de son bourrelet aussi d'or. L'écu timbré d'une couronne de perles, et supporté de deux lions d'or, armés et lampassés de gueules. Cimier un buste de maure naissant de sable, regardant de front, ayant les bras pendants, la tête liée d'un bandeau d'argent qui est de Nieulant*⁴⁴⁵.

⁴⁴⁰ JANSSENS & DUERLOO, 1992, II, p. 360.

⁴⁴¹ FORGEUR, 1990, p. 108.

⁴⁴² JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 456, n° 2267.

⁴⁴³ HERCKENRODE, p. 1427-1429 et 2040-2041.

⁴⁴⁴ JANSSENS & DUERLOO, 1992, III, p. 780, pl. 127, n° 631. D'autres membres de la famille portent des légères variantes dans le nombre (9 ou 13) et la disposition des billettes : voir HERCKENRODE, p. 2040-2041, fig. 2149 ; JANSSENS & DUERLOO, 1992, III, p. 779-780.

⁴⁴⁵ HERCKENRODE, p. 1427-1429, fig. 1534 ; JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 651, 3237-3238.

Bourgogne, comte de Wacken

Le calice gravé au diamant d'une figure de faucon au revers des armes de Bourgogne (n° 38, pl. 40-41) célèbre certainement l'acquisition d'une faveur nobiliaire remarquable accordée en 1665 : l'autorisation pour un de ses lointains descendants de porter les armes de Philippe le Bon.

Par lettres du 8 février 1614, les archiducs Albert et Isabelle avaient érigé en baronnie la seigneurie flamande de Wacken(e) (Dentergem) à Charles de Bourgogne, homme d'armes d'une compagnie d'ordonnance, chevalier de l'ordre militaire de Saint-Jacques, grand bailli de Gand en 1618, capitaine d'une compagnie de lanciers à cheval en 1626, colonel d'un régiment de Wallons de 20 compagnies, et enfin lieutenant général d'une armée navale à Dunkerque. Le 15 août 1626, le même Charles de Bourgogne est élevé au titre de comte du même lieu par lettres de Philippe IV. Charles de Bourgogne meurt le 28 septembre 1631 ; de son deuxième mariage en 1626 avec Marie-Anne de Bronchorst est né Guillaume-Charles-François.

Commissaire au renouvellement des lois du comté de Flandre, Guillaume-Charles-François de Bourgogne est autorisé par lettres du roi Charles II (régente Marie-Anne) du 16 décembre 1665 à porter les armes pleines de Bourgogne, brisées en pointe d'or, reprises à Philippe le Bon⁴⁴⁶. Mort le 28 octobre 1667, Guillaume-Charles-François de Bourgogne avait épousé le 12 août 1658 Marie-Anne-Scholastique van den Tympel-de Brabant, dont il eut deux fils avec lesquels la branche s'éteint en 1707. Ils descendaient d'Antoine II de Bourgogne, bâtard d'Antoine Ier dit le Grand Bâtard de Bourgogne⁴⁴⁷.

*Armes : écartelé aux 1 et 4 d'azur à trois fleurs de lys d'or, à la bordure composée d'argent et de gueules ; aux 2 et 3 bandé d'or et d'azur, à la bordure de gueules ; sur le tout d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules (Flandre) ; l'écartelé brisé en pointe d'une plaine d'or, au chef de l'écu d'or*⁴⁴⁸.

Bertelli

Un petit calice des MRAH évoque assez naïvement l'anoblissement d'une famille de commerçants italiens établis aux Pays-Bas (n° 88, pl. 109).

François-Dominique Bertelli, seigneur de Poucke, etc., né à Carignan et domicilié en Flandre, fils de Jean-André Bertelly et d'Anne Liégeois, fut réhabilité et rétabli dans l'état de noblesse de ses ancêtres par lettres de la régente Marie-Anne, du 19 mai 1666. Son grand-père, Horace Bertelli, natif de Carignan (Piémont) et négociant à Anvers, avait été anobli en 1633⁴⁴⁹.

*Armes : De sinople à la bande échiquetée de trois tires d'or et d'azur, accompagnée de deux étoiles à cinq rais d'or. Heaume d'argent grillé, liseré et couronné d'or. Cimier : une licorne issante d'argent qui sont de Bertelli (ou Berteli)*⁴⁵⁰.

Droesbeck

Un bocal de la collection von Strasser, orné à la roue d'une monumentale scène de chasse, porte en annexe les armes de son propriétaire (n° 109, pl. 132). Celles-ci ont été identifiées par Ritsema van Eck comme appartenant à Josse Droesbeck (ou Droesbeque), contrôleur du roi d'Espagne sur la Meuse, habitant à Venlo (alors en territoire espagnol) où il est décédé en

⁴⁴⁶ HERCKENRODE, p. 283; JANSSENS & DUERLOO, 1992, I, p. 360-361.

⁴⁴⁷ HERCKENRODE, p. 275-285.

⁴⁴⁸ RIETSTAP, 1884, I, p. 272; RIETSTAP & ROLLAND, I, pl. 291.

⁴⁴⁹ HERCKENRODE, p. 173; JANSSENS & DUERLOO, 1992, I, p. 264-265.

⁴⁵⁰ HERCKENRODE, fig. 252; JANSSENS & DUERLOO, 1992, I, p. 264-265.

1670⁴⁵¹. Elles diffèrent légèrement des armes de la famille Droesbeke de Flandre, par les meubles placés en chef.

Armes : *de sinople à la fasce ondulée d'argent ; au chef du même chargé d'un lion de sable qui est van Droesbeke de Flandre*⁴⁵².

Hosdain ou Hosden

Un calice à serpents, passé dans le commerce, porte sur la face principale un décor gravé à la roue représentant les armoiries de Hosden, surmontées de la mitre et posées sur la crosse et l'épée en sautoir, entourées de deux branches croisées de laurier (n° 117, pl. 139). Au revers, surmontant des plantes de muguet et d'œillets, est calligraphiée la devise *BENEDICTVS DEVS*.

La présence de la mitre, de la crosse et de l'épée indique un évêque ou un abbé détenant des droits seigneuriaux (droit de haute justice) sur un territoire. Cette association est généralement réservée aux abbés de Saint-Trond, de Saint-Hubert, de Gembloux ou de Kornelimünster⁴⁵³.

La devise n'a pas été retrouvée.

Armes : *de gueules à trois étriers triangulaires d'argent, aux courroies d'or. Cimier : un homme posé de front, les bras nus jusqu'au coude, habillé de gueules, tenant dans sa main dextre un étrier de l'écu, renversé, et dans sa sénestre une épée d'argent*⁴⁵⁴.

de la Hamaide, Scorion et de Cliever (?)

Un calice dont le modèle appartient au dernier quart du XVII^e siècle est gravé d'armes d'alliance de familles du Hainaut occidental, qui seront anoblies sous le régime autrichien, les de la Hamaide et Scorion (n° 59, pl. 65). Le blason de l'autre face a été identifié, erronément semble-t-il, comme celui de la famille zélandaise de Cliever (pl. 65a)⁴⁵⁵.

Robert Scorion, natif de Tournai, fut anobli par diplôme de l'empereur Charles VI du 23 mai 1723⁴⁵⁶. Louis de la Hamaide, receveur des domaines au quartier d'Ath, fut anobli par diplôme de l'empereur Charles VI le 28 mars 1732⁴⁵⁷.

Armes : *d'or à deux cigognes affrontées de sable, membrées de gueules, tenant une patte contre une branche de palme, mise en pal de sinople, qui est de Scorion*⁴⁵⁸. *D'or à trois fascées alésées ou hamaides de gueules qui est de la Hamaide*⁴⁵⁹. *D'argent au chevron de gueules, accosté en chef de deux haches d'armes adossées d'azur, et en pointe d'un monde du même, cintré et croisé d'or. Cimier le monde, qui est de Cliever*⁴⁶⁰.

Wellens et de Calonne de Beaufaict (?)

Conservé à l'état fragmentaire, un grand calice du Victoria & Albert Museum, porte gravées à la pointe, des armoiries assez difficilement lisibles mais qui pourraient être celles des familles Wellens d'Anvers et de Calonne de Beaufaict de Picardie ou de brabant (n° 60, non illustré).

⁴⁵¹ La place de Venlo, prise par Frédéric-Henry en 1631, fut reprise par l'Espagne en 1637 ; après une tentative infructueuse de reconquête en 1646, elle fut finalement incorporée à la république des Pays-Bas en 1702.

⁴⁵² RIETSTAP, 1884, I, p. 565; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 227.

⁴⁵³ FORGEUR, 1990, p. 5-6, 11.

⁴⁵⁴ RIETSTAP, 1884, I, p. 992; RIETSTAP & ROLLAND, III, pl. 227.

⁴⁵⁵ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 10.

⁴⁵⁶ HERCKENRODE, p. 1769; JANSSENS & DUERLOO, III, p. 469.

⁴⁵⁷ JANSSENS & DUERLOO, 1992, II, p. 271

⁴⁵⁸ HERCKENRODE, p. 1769, fig. 1901.

⁴⁵⁹ JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 110, n° 550-552.

⁴⁶⁰ RIETSTAP, 1884, I, p. 434; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 97.

Pierre-Antoine Wellens, ancien échevin d'Anvers, fut anobli par lettres du 20 octobre 1734, et Jacques-Théodore Wellens par lettres du 29 décembre 1753⁴⁶¹. Louis Calonne, écuyer, seigneur de Bois-de-Rieu, grand prévôt de la ville de Tournai, reçoit concession personnelle du titre de chevalier. Son neveu, Charles Antoine de Calonne, seigneur de Bogaarden (Pepingen), chevalier de Saint-Jacques, général d'artillerie, gouverneur de Carthagène, est élevé au rang de comte par la reine régente Marie-Anne le 14 mai 1670⁴⁶².

Armes : d'azur à trois étoiles à 8 rais d'or, l'une au côté sénestre du chef et les deux autres en pointe ; au franc quartier d'argent, chargé de trois chevrons de sable. Cimier un chien braque (un lévrier naissant) d'argent, qui est Wellens⁴⁶³. D'hermine, au chef d'argent chargé d'un léopard de gueules qui est de Calonne de Beaufaict⁴⁶⁴.

Colbert

Un calice de la fin du XVII^e siècle, conservé aux MRAH, gravé au diamant des armes de Colbert, pourrait aussi bien se rapporter au frère, au fils ou au neveu du grand Colbert, qu'à lui-même. En l'absence de devise ou de cimier aux armoiries, cette question ne peut être tranchée (n° 61, pl. 66).

Jean-Baptiste Colbert (Reims 1619 – Paris 1683), secrétaire de Mazarin puis homme de confiance de Louis XIV, cumule rapidement les plus hautes responsabilités. Surintendant des bâtiments en 1664, contrôleur des finances en 1665, il fonde l'Académie des sciences en 1666, l'Observatoire en 1667. Secrétaire d'état à la Maison du roi en 1668, à la Marine en 1669 ; fondateur des Compagnies de commerce, promoteur de l'artisanat, du commerce et de l'industrie, créateur des grandes manufactures, son influence diminue à partir de 1671 au profit de Louvois. L'un de ses frères devint évêque de Luçon puis d'Auxerre. L'autre, Charles Colbert de Croissy (Paris 1625-1696), secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères, fut plénipotentiaire aux Congrès d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue. Jean-Baptiste Colbert de Seignelay (1651-1690), fils du grand Colbert, lui succéda comme ministre de la Marine et développa ce corps d'armée au point de pouvoir faire front à l'alliance anglo-hollandaise. Jean-Baptiste Colbert de Torcy (1665-1746), fils de Charles, reprit la charge de son père aux Affaires étrangères et joua un rôle éminent dans les négociations de paix de Rijswijk (1697), dans la question de la succession de Charles II d'Espagne au profit de Philippe d'Anjou en 1700, lors des Traités d'Utrecht en 1713 et de Rastadt en 1714⁴⁶⁵.

Armes : d'or à une couleuvre ondoyante en pal d'azur. Supports : deux licornes au naturel qui est de Colbert. Jean-Baptiste, dit le grand Colbert, a été créé marquis de Seignelay au mois d'avril 1668 ; sa devise est SERVAT ET ABSTINET. Colbert de Croissy, créé marquis en juillet 1676, porte en cimier une main en pal tenant une branche d'olivier ; sa devise est PERITE ET RECTE⁴⁶⁶.

Debois, Detieu, van Ophem, Condé, et Dursens, Beugnies, Meurin, Dumoulin

Ce bocal du Musée de Liège est gravé à la pointe de diamant de tout un tableau généalogique composé d'armes parlantes appartenant pour la plupart à des familles du Hainaut dont l'anoblissement n'interviendra qu'assez tard (n° 64, pl. 70-71).

⁴⁶¹ HERCKENRODE, p. 2117, fig. 2246.

⁴⁶² JANSSENS & DUERLOO, 1992.

⁴⁶³ JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 121, n° 601-602 et 122, n° 603-604.

⁴⁶⁴ RIETSTAP, 1884, I, p. 356; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 8.

⁴⁶⁵ *Encyclopaedia Universalis*, Thesaurus, éd. 1994, s.v. Colbert.

⁴⁶⁶ RIETSTAP, 1884, I, p. 445; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 108.

Selon Chambon, ce verre commémorerait l'union de membres des familles Dethieu et Beugnies, dont la seconde aurait été active dans l'industrie verrière du Hainaut ainsi que les Condé⁴⁶⁷. Mais cette interprétation résulte aussi bien d'un décryptage héraldique erroné que d'une probable volonté de surestimation de la verrerie de Beauwelz : il se pourrait en effet qu'un certain Beugnies, propriétaire du four à verre du Surginet à Beauwelz, ait aidé à payer, en 1676, la dîme que Beauwelz devait à Momignies⁴⁶⁸.

Les deux grands blasons célèbrent en réalité l'alliance d'un sieur Debois et d'une demoiselle Dursens. Le premier serait fils d'un Debois et d'une Van Ophem et petit-fils d'une Dethieu et d'une Condé, la seconde serait fille d'un Dursens et d'une Meurin et petite-fille d'une Beugnies et d'une Demoulin. Ce mariage est peut-être à l'origine de la famille du Bois d'Inchy dont les armes écartelées rassemblent la plupart des blasons repris sur ce verre.

Jean-Baptiste-Ignace du Bois d'Inchy, écuyer, seigneur de Wadelencourt, la Faillerie, etc., député ordinaire des Etats de Tournai et du Tournais, fut déclaré noble et maintenu dans sa noblesse, conjointement avec Antoine-Guillaume du Bois de Harnes, son neveu et fils adoptif, par lettre de l'empereur Charles VI du 12 août 1722. Ils obtinrent les supports en 1729, ensuite les bannières et furent créés chevaliers en 1731.

Armes : écartelé, au 1 d'argent au chevron de gueules, accosté de trois arbres de sinople, deux en chef et un en pointe qui est du Bois ; au 2 d'argent à la bande losangée de gueules qui est van Ophem ; au 3 de gueules à la croix de vair, brisé en chef d'un lambel à trois pendants d'azur, aliés d'or qui est de Thieu⁴⁶⁹ ; au 4 d'azur à une coquille renversée d'argent, accostée de trois étoiles à six rais d'or qui est de Condé. Sur le tout, d'argent à deux fers de moulin de gueules, un en chef sur le second quartier, et l'autre sur la pointe ; au franc quartier de Trazegnies qui est de Beugnies⁴⁷⁰.

M. du Bois	Melle de Thieu	M. van Ophem	Melle de Condé	M. Dursens	Melle Beugnies	M. Meurin	Melle Dumoulin
M. du Bois		Melle van Ophem		M. Dursens		Melle Meurin	
M. du Bois				Melle Dursens			
M. du Bois d'Inchy ?							

Peellaert

Le verre aux trois saintes de Bruges conservé au Musée Gruuthuse a été exécuté pour un membre de la chambre de rhétorique *de drie Sanctinnen* de Bruges (n° 131, pl. 155). Il s'agit vraisemblablement de Jean-Charles de Peellaert, seigneur de Westhove et Steenmaere, né à Dixmude le 8 octobre 1662, échevin et bourgmestre du Franc de Bruges, créé chevalier héréditaire en 1716 et mort le 29 octobre 1727 ; époux de Marie-Jeanne van Overloope⁴⁷¹.

Armes : d'argent à trois pals de gueules, au chef échiqueté d'or et de gueules. Heaume ouvert et grillé. Cimier : un griffon de sable, lambrequins aux émaux de l'écu, couronne d'or au lieu du bourrelet. Supports : deux griffons d'or, qui est de Peellaert⁴⁷².

⁴⁶⁷ CHAMBON, 1955, p. 322.

⁴⁶⁸ GOBEAUX, 1939, p. 156, 332.

⁴⁶⁹ Dit de le Pipre par le diplôme : JANSSENS & DURLOO, 1992, I, p. 313.

⁴⁷⁰ HERCKENRODE, p. 237, fig. 356 ; JANSSENS & DUERLOO, 1992, I, p. 313, pl. 253, n° 1267-1269.

⁴⁷¹ DHONT-DE WAEPENAERT, 1871, p. 62, 172.

⁴⁷² JANSSENS & DUERLOO, 1992, pl. 16, n° 74.

Colnet

Un verre du Musée de Charleroi porte, à côté des armes de Colnet, la mention *M. de Colnet à Gand* (n° 66, pl. 73). Il s'agit vraisemblablement de François de Colnet, fondateur de la verrerie de Gand en 1711, emprisonné en 1715 pour faillite.

*Armes : d'argent à un senestrochère de gueules paré d'argent, mouvant du flanc vers la pointe, la main gantelée d'or, portant sur le poing un faucon au naturel chaperonné de gueules, et accosté de deux branches de fougère de sinople*⁴⁷³.

I.B.6.c. La propagande royale

L'histoire générale du verre a depuis longtemps souligné la fréquence, aux XVII^e et XVIII^e siècles, des verres *williamites*, gravés dans les Provinces-Unies, ainsi que des *jacobites* gravés en Angleterre. Il est d'autre part reconnu que, dans les pays germaniques, les verreries royales de Dresde et de Berlin-Potsdam ont largement contribué à diffuser l'image de monarques absolus tels que Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne, ou Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg et roi de Prusse.

Particulièrement fécond en ce domaine, le Siècle d'Or hollandais a talentueusement traduit, au travers de la gravure au diamant, l'image héroïque des princes de la famille d'Orange : leurs portraits ornent quantité de roemers ou de flûtes commémorant leurs victoires sur le régime espagnol au cours de la Guerre de Quatre-vingts ans. Ne citons pour exemple que le très beau roemer à l'effigie de Frédéric-Henri, daté 1632 et célébrant sa conquête des places fortes mosanes, qui est conservé aux MRAH (pl. 57). Maurice de Nassau, et ensuite Guillaume II, bénéficièrent des mêmes honneurs. Mais c'est surtout le mouvement orangiste, actif durant la période d'éviction de Guillaume III, qui engendrera la plus grande production de verres de propagande politique en faveur du retour au pouvoir du stadhouder ; et encore après son accession au trône de Grande-Bretagne, pour soutenir sa lutte contre le roi de France.

L'étude des verres gravés dans les Pays-Bas méridionaux a amené la découverte d'un phénomène jusqu'ici méconnu et qui pourrait être perçu comme une riposte au précédent : l'existence, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, de verres de propagande en faveur du régime espagnol. Les plus anciens sont liés au règne de Philippe IV et leur commande apparaît autant le fait de nostalgiques de l'unité rompue que de simples partisans de la monarchie. Ce refus de reconnaître la scission des Pays-Bas est un phénomène général qui s'est semble-t-il répercuté dans d'autres arts, dont la peinture, puisqu'un tableau d'Erasmus Quellin le jeune, peint pour l'entrée du marquis de Castel Rodrigo à Anvers en 1664, représente Philippe IV accompagné de l'infant Charles, recevant les hommages du marquisat d'Anvers entouré des 16 autres provinces (pl. 23), *comme si le traité de Münster n'en avait pas reconnu une partie comme état indépendant*⁴⁷⁴.

La plupart de ces illustrations en l'honneur de Philippe IV se caractérisent par la volonté d'asseoir le pouvoir espagnol sur des origines très anciennes, remontant au Cercle de Bourgogne. Les problèmes liés à la succession du souverain, demeuré très longtemps sans héritier, ne sont certes pas étrangers à la prolifération de ces objets de propagande : Louis XIV, Léopold I^{er} et Guillaume III se montrant avides de posséder, chacun à son tour, le

⁴⁷³ RIETSTAP, 1884, I, p. 449; RIETSTAP & ROLLAND, II, pl. 112.

⁴⁷⁴ GENARD, 1890, I, p. 179.

territoire des anciens Pays-Bas. La naissance tardive d'un prince à la santé fragile et le décès rapide de Philippe IV devant encore favoriser leurs appétences, cette menace perpétuelle pour nos provinces est à l'origine de mouvements de soutien à Charles II, monté sur le trône en 1665, à l'âge de quatre ans. Suite à la remise, le 2 juin 1667, d'un ultimatum par l'ambassadeur de Louis XIV à la régente Marie-Anne, les Belges furent même *invités à s'opposer à l'ennemi de toutes les manières possibles : des titres d'honneur, des subsides, des récompenses de toutes sortes étaient promis à qui se distinguerait dans la lutte*⁴⁷⁵.

Un nombre assez conséquent de verres d'apparat, totalement méconnus jusqu'à présent, ont alors été gravés à l'effigie de Charles II enfant. Il n'est malheureusement pas possible de déterminer aujourd'hui s'ils matérialisaient à l'époque ce sentiment de résistance de la population ou s'ils constituaient un gage royal de récompense pour sa manifestation.

Parallèlement à l'abondance de ces pièces hispanophiles, on peut relever quelques rares témoignages de complaisance envers Louis XIV, Guillaume III, Léopold Ier ou Charles VI. Ces derniers, datant du régime autrichien ou étant peut-être le fait de ressortissants de la principauté de Liège, donc de sujets de l'empereur, ne sont d'ailleurs pas nécessairement à considérer comme des signes d'une quelconque collaboration avec l'ennemi.

Thèmes hispanophiles

Tableau héraldique des 40 états de l'empire de Charles-Quint

La plaque de l'ancienne collection Guépin est certainement l'exemple le plus impressionnant d'œuvre de propagande royaliste réalisée sur verre (n° 21, pl. 19). Gravée au diamant, peu de temps avant, ou peu de temps après la signature du traité de Münster de 1648, celle-ci évoque, dans un cas comme dans l'autre, une réalité bien révolue. Le brio de l'exécution pourrait laisser supposer qu'il s'agit d'une commande très proche de la cour.

Les armes royales d'Espagne, entourées du collier de la Toison d'Or, sont couronnées de trois heaumes ; le central, de face, ayant pour cimier le donjon à trois tours du royaume de Castille surmonté du lion du León, tandis que les heaumes latéraux, de trois-quarts, sont surmontés de protomés de dragons⁴⁷⁶. Dans les deux angles supérieurs, sont représentées les Colonnes d'Hercule reliées par un phylactère portant la devise de Charles-Quint, *PLVS VLTRA* ; tandis que le champ est rempli de la devise de Philippe II, *NEC SPE NEC METV*. Dans les angles inférieurs, se superposent les Croix de Bourgogne et les Briquets portant la devise de Philippe le Bon, *ANTE FERIT QVAM FLAMMA MICET*.

Autour de ce motif principal est dessiné un cadre divisé en 40 rectangles contenant les armes des possessions espagnoles. Au milieu de la frise supérieure est gravée la devise *LEO RUGIT QVIS NON TIMEBIT*, suivie, dans le sens des aiguilles d'une montre, des armes du León, de la Biscaye, de la Navarre, de la Sicile, de la Catalogne, de Minorque, de la Sardaigne, de Valence, de la Galice, de la Murcie, de la Bourgogne, du Luxembourg, de la Gueldre, de la Calabre, de l'Artois, du Hainaut, de la Zélande, de la Frise, de Malines, de Groningue, d'Anvers, de Namur, de Hollande, d'Utrecht, de Flandre, de Milan, du Limbourg, du Brabant, d'Autriche, de Séville, de Tolède, des Canaries (15 îles), de Grenade, du Portugal, de Majorque, de Naples, de Jérusalem, d'Aragon et de la Castille.

Les grandes armes, héritées de Philippe II, ont également été portées par Philippe III et Philippe IV. Les motifs du champ, Briquet superposé à la Croix de Bourgogne et Colonnes

⁴⁷⁵ GENARD, 1890, I, p. 180.

⁴⁷⁶ Il s'agit bien du lion couronné du León et pas du lion hollandais comme cela a été écrit par KOVACEK, 1990, n° 1.

d'Hercule marquent la volonté de faire remonter les origines du pouvoir royal aux ducs de Bourgogne et à Charles-Quint, de même que les 39 armoiries constituant le cadre qui représentent les états de Charles-Quint. L'ensemble du tableau semble vouloir affirmer l'union des provinces du nord aux possessions royales : la Hollande, la Gueldre, la Zélande, la Frise, Groningen, et Utrecht réparties sans ordre logique dans le cadre parmi les autres états. Il est à remarquer que Groningen et Utrecht sont figurés par des armes antérieures à l'indépendance. Une autre remarque s'applique à la langue dans laquelle sont transcrits les noms des états : si le latin prédomine pour les possessions espagnoles et italiennes, à l'exception de la Gueldre, du Hainaut et d'Utrecht, également en latin, les provinces des anciens Pays-Bas sont toutes désignées en français.

Tous ces éléments ont incité naguère à situer la réalisation de cette plaque peu avant la signature du Traité de Münster en 1648, dans le but d'affirmer, avant leur scission officielle, l'unité des Pays-Bas au sein du royaume d'Espagne⁴⁷⁷. L'existence de verres creux, gravés de sujets analogues, mais datés de 1655 et 1656, indiquant par ailleurs la survivance d'un mouvement unioniste après la sécession définitive des Provinces-Unies, permet cependant de postuler un date plus tardive du règne de Philippe IV.

Verres célébrant l'attachement des XVII Provinces au royaume d'Espagne

Quatre pièces appartenant à cette catégorie ont été relevées : la flûte à bulbe du Musée de Liège (n° 23, pl. 22), le calice à serpents du Musée d'Ecouen (n° 46, pl. 49), le bocal à trois piliers de l'ancienne collection d'Huyvetter (n° 35, pl. 37) et le verre du British Museum⁴⁷⁸. Parmi ceux-ci, les exemplaires du British Museum et de Liège, datés 1655 et 1656, attestent bien une réalisation postérieure à la scission officielle des Pays-Bas. L'iconographie de la flûte de Liège et du calice d'Ecouen marque par ailleurs une volonté d'affirmer avec force cet attachement étant donné que, sur la première, les petits écus des 17 provinces sont véritablement enchaînés aux grandes armes royales (pl. 22b-c) et que le second les montre liés par une sorte de ressort en spirale (pl. 49a). Ce concept est d'ailleurs repris dans le tableau d'Erasme Quellin, où l'on voit les figures féminines symbolisant les provinces maintenues par des chaînes au trône royal.

Concurremment à ce mouvement réunificateur, favorable à la couronne d'Espagne, un souffle parallèle, tout aussi fédérateur, tend à réunir sous le pouvoir orangiste les mêmes 17 provinces. Composé dans cet esprit, un roemer du Rijksmuseum, dont l'origine hollandaise ne fait aucun doute, affirme en 1650 l'alliance de la famille d'Orange-Nassau à la couronne espagnole et la sécurité offerte par l'Etat hollandais, par le biais des trois grands blasons du roi d'Espagne, du prince d'Orange et du Jardin hollandais, entourés des petits écus des 17 provinces⁴⁷⁹. Un autre, daté 1657, illustre par le même procédé l'intention orangiste de les soumettre à l'autorité de Guillaume III, alors que celui-ci est en réalité écarté de tout pouvoir par les Etats Généraux, et ce jusqu'en 1677⁴⁸⁰.

Verres honorant la couronne d'Espagne

D'un caractère moins ambitieux, certains verres reflètent l'attachement de sujets anonymes par la simple mention d'un toast levé au roi d'Espagne. C'est le cas de la flûte des MRAH, datée 1654, et gravée au diamant de la mention *VIVE LE ROY* surmontant les grandes armes (n° 22, pl. 21) ; ou encore du calice à deux bulbes, portant au revers des armes royales, gravées

⁴⁷⁷ KOVACEK, 1990, n° 1.

⁴⁷⁸ Signalé par SCHUERMANS, 1883, p. 165.

⁴⁷⁹ RITSEMA van ECK, 1995, n° 27.

⁴⁸⁰ RITSEMA van ECK, 1995, n° 28.

à la roue, la mention *VIVAT HISPANIARVM REX*, dont la date n'est pas indiquée (n° 107, pl. 130).

De nouvelles marques de cet attachement séculaire se manifesteront à nouveau après 1700, même si le roi n'est plus alors un descendant de Charles-Quint, mais un Bourbon, comme en témoigne la flûte à serpents conservée à Ecouen (n° 37, pl. 39). Les armes d'Espagne, portant en abîme les trois fleurs de lys des Bourbons et entourées des colliers de la Toison d'Or et du Saint-Esprit, y sont identiques à celles frappées au revers de médailles de Philippe V en 1703⁴⁸¹.

Traduit au travers de produits luxueux, cet attachement est certainement, dans le cas des verres gravés, la manifestation du sentiment de l'aristocratie pour un régime qui lui fournissait des privilèges. Il semble malgré tout qu'il soit aussi le reflet du sentiment général de la population⁴⁸².

Verres à l'effigie de Charles II enfant

L'existence d'une série de verres gravés, pour la plupart à la roue, à l'effigie de Charles II n'avait jamais été relevée jusqu'à présent, tous les auteurs étant dans l'expectative quant à l'identification de l'enfant roi ornant le calice de la collection de Bonhome (n° 97, pl. 117), pourtant connu du public depuis 1958⁴⁸³. L'acquisition, par le Musée de Sèvres, d'un calice identique portant le chronogramme *CHARLES DEVXIEME* élimine aujourd'hui tout doute, en précisant la chronologie de ces pièces (n° 96, pl. 116).

Sur ce verre, l'enfant, censé être âgé de 5 ans et ne présentant pas encore les caractères physionomiques des Habsbourg, est présenté sous la forme d'un buste de profil droit posé sur un socle carré, portant la couronne, l'armure et le bijou de la Toison d'Or (pl. 116d). Les palmes, disposées en médaillon autour de l'effigie, et les armes royales d'Espagne, entourées du collier de la Toison d'Or et superposées à la Croix de Bourgogne, gravées au revers (pl. 116b), constituent des preuves supplémentaires de la dignité du personnage dont les traits ne sont pas particulièrement identifiables. La coiffure couvrant les oreilles, l'œil rond, le menton ici curieusement effacé, l'armure dont dépasse un petit col, la Toison d'Or suspendue à un tour de cou et l'écharpe disposée en larges festons sur les épaules sont cependant en tous points semblables aux détails d'une médaille frappée en 1667 (pl. 116e), portant la légende *CAROL. II. D.G.HISP.ET. INDIAR. REX*⁴⁸⁴.

Le calice à deux bulbes, conservé par des descendants de la famille Bonhomme, est également décoré des armes royales d'Espagne suivant un schéma identique (pl. 117). L'enfant y est couronné par les génies de la Renommée. Cette effigie en buste de trois-quarts, les cheveux partagés par une raie et coupés au carré sous les oreilles, portant le bijou de la Toison d'Or attaché à une large collerette à festons évasée sur les épaules (pl. 117a), semble être reprise au portrait de Charles II exécuté par David III Teniers vers 1663 (pl. 118a) ; un tableau qui était au Palais du Coudenberg à Bruxelles⁴⁸⁵. Bien que vu de profil, Charles II apparaît encore coiffé au carré et raie latérale, vêtu d'un corsage à col de dentelle festonné, sur une série de

⁴⁸¹ VAN LOON, IV, 1731, p. 296.

⁴⁸² VAN KALKEN, 1907, p. 69 ; PIRENNE, 1921, p. 6, 50-52, 87-89.

⁴⁸³ *Trois millénaires*, 1958, n° 609 ; ENGÉN e.a., 1989, p. 160.

⁴⁸⁴ VAN LOON, III, 1728, p. 5.

⁴⁸⁵ Aujourd'hui conservé aux Musées Royaux de Beaux-Arts de Bruxelles, Inv. 6755, bien qu'il ait disparu lors de l'incendie du palais en 1731 : cf. *Splendeurs d'Espagne*, II, p. 443, B 31.

médailles frappées en 1666 (pl. 118b), dont le revers porte l'image du Phénix et la mention *RENASCITUR*⁴⁸⁶.

Deux autres verres commémoratifs du couronnement appartiennent à une variante, à coupe conique, du calice à deux bulbes. Sur le premier, l'enfant est présenté en buste de profil droit, cheveux courts coiffés vers l'avant, en armure et portant le bijou de la Toison d'Or (n° 98, pl. 119). La grande qualité de la gravure permet de reconnaître dans ses traits bien individualisés la moue boudeuse des Habsbourg et l'expression inquiète du regard aux sourcils froncés. Cette même expression est transcrite sur une médaille de 1668, où le jeune roi, âgé de quelques années en plus, porte les cheveux longs et bouclés dans la nuque mais est encore vêtu d'une robe drapée à col de dentelle (pl. 120a)⁴⁸⁷. Cette expression à la fois inquiète et boudeuse rappelle singulièrement certains portraits et médailles de Philippe II (pl. 120b-c).

Le deuxième calice à coupe conique illustre l'avènement sous une forme plus vivante, en ce sens que les amours sont saisis en plein mouvement, tendant l'un la couronne royale, l'autre le sceptre et la couronne de laurier vers la tête de l'enfant (n° 99, pl. 121). Bien qu'offrant des traits différents du portrait précédent, il n'est pas impossible que les deux gravures, quoique inversées, soient inspirées d'un même modèle : même âge apparent d'un bébé joufflu aux cheveux lisses et courts coiffés vers l'avant, même armure. Cet aspect joufflu apparaît d'ailleurs aussi sur la médaille de 1668 (pl. 120a). Le revers se différencie par contre dans le remplacement des armes royales d'Espagne par l'unique croix de Bourgogne.

Le calice à serpents de la collection Lemoine (n° 115, pl. 138), orné des armes du roi d'Espagne et du portrait d'un petit enfant, ne laisse apparaître aucune allusion à la couronne et devrait par conséquent avoir été gravé avant l'accession au trône de l'infant Charles, alors que Philippe IV était encore en vie. Présenté de profil, les cheveux courts et bouclés, l'enfant y porte encore la robe à encolure ovale festonnée connue par ses premiers portraits (pl. 138b). Ces mêmes détails vestimentaires apparaissent sur une dentelle conservée aux MRAH (pl. 118d), reproduisant un portrait de Charles II à l'âge de trois ans et très probablement exécutée en Flandre vers 1665-1666 d'après un portrait daté de 1664, conservé au Cabinet des Estampes à Paris (pl. 118c)⁴⁸⁸.

Un autre calice à serpents, conservé au Musée de Berlin (n° 116, pl. 138bis), porte la Croix de Bourgogne et la mention *VIVE LE ROY*. Sa coupe présente une effigie d'enfant, vue de face avec les cheveux coupés au carré, non couronnée mais portant le collier de la Toison d'Or et posée sur deux palmes rigides.

Ces six verres doivent être attribués aux premières années de la vie et du règne de Charles II, entre 1664 et 1668. La flûte du Musée de Liège, dont le décor est composé de deux médaillons, représente selon toute vraisemblance Charles II adolescent et sa mère, Marie-Anne d'Autriche qui exerça la régence jusqu'à la majorité du monarque en 1676 (n° 24, pl. 24).

La flûte aux portraits de Charles II adolescent et de la régente Marie-Anne

De ces deux médaillons, c'est le portrait féminin qui est le plus facilement identifiable (pl. 24b). La coiffure gonflée de postiches, le regard lourd et l'expression boudeuse, ainsi que la robe à encolure bateau enrichie d'un bijou, caractérisent un certain nombre de portraits de Marie-Anne d'Autriche, épouse de Philippe IV, qui deviendra régente à la mort de ce dernier

⁴⁸⁶ VAN LOON, II, 1726, p. 536-537.

⁴⁸⁷ VAN LOON, III, 1728, p. 23.

⁴⁸⁸ RISSELIN-STEENEBRUGEN, 1951, p. 65-68.

et jusqu'à la majorité de Charles II en 1676. Tous ces détails, ici fortement simplifiés, sont empruntés à un tableau peint par Velasquez vers 1652 et conservé au Prado (pl. 26a)⁴⁸⁹ ; ils se retrouvent sur le boîtier émaillé d'une montre signée *Edme Burnot à Bruxelles*, reproduisant en miniature sur chaque couvercle les portraits de Philippe IV et de Marie-Anne (pl. 26b)⁴⁹⁰.

Le portrait masculin évoque quant à lui, mais d'une manière adoucie à l'extrême, presque idéalisée, l'ingrat visage de Charles II (pl. 24c). Les cheveux y ont été bouclés, l'ovale du visage arrondi, le prognathisme atténué mais malgré tout présent. Le regard triste aux paupières gonflées, la bouche amère ne manquent cependant pas de rappeler le portrait peint par Juan Carreño de Miranda vers 1670, conservé au Prado, et ses répliques miniatures (pl. 25b-c)⁴⁹¹. Le large col plat à deux pointes, fermé par une petite cravate nouée, peut se voir sur une médaille portant au revers l'effigie de Marie-Anne en costume de veuve (pl. 25a)⁴⁹².

Sujets liés à des dynasties étrangères

Concurremment à ces témoignages d'un patriotisme teinté d'hispanophilie, quelques rares verres pourraient attester de l'existence d'une forme de *collaboration avec les puissances étrangères*, à moins qu'ils ne soient le fait de commandes liées à un pouvoir étranger.

Verre à l'effigie de Louis XIV

Conservé au musée de Douai, ce calice à deux nœuds allégés n'a pas encore livré le mystère de son origine (n° 133, pl. 157). S'écartant de la structure traditionnelle à deux bulbes de la production Bonhomme des années 1665-70, il n'en est cependant pas très différent par la forme générale. La qualité du matériau, un verre très blanc et très fin, atteint par le *crizzling* inciterait cependant à le reporter bien au delà de 1675. L'existence d'un bocal de structure semblable aux armes du Bois – Dursens, lié à des familles du Hainaut pourrait éventuellement permettre d'avancer, sans toutefois vouloir l'affirmer, que nous sommes ici en présence d'un produit de Barbençon, un territoire absorbé par la France en 1678.

Le portrait du roi, en armure (pl. 157a, 158a), et la référence aux grands ordres de chevalerie français pourraient constituer une allusion à une victoire (pl. 157b, d). La prise de Douai en 1667-68 étant trop haute, on pencherait plus volontiers pour la prise de Valenciennes en 1678 ; ce qui correspondrait encore à l'aspect juvénile du portrait qui semble d'ailleurs avoir eu pour modèle le tableau conservé au Musée de Valenciennes (pl. 158b).

Verre honorant le pouvoir des Habsbourg sur l'empire d'Allemagne et les électeurs

Les manœuvres de Léopold Ier en vue de réunifier sous une même couronne les territoires des deux branches des Habsbourg trouvent un écho dans le grand bocal à bulbes lobés de l'ancienne collection Wolf (n° 124, pl. 147) : les armes d'Autriche et d'Espagne réunies par le collier de la Toison d'Or s'y superposent à l'aigle impériale trônant au centre des écus des électeurs. Produit d'une verrerie Bonhomme de Liège ou de Maastricht, il a pu être commandé par Joseph-Clément de Bavière, électeur de Cologne et prince-évêque de Liège en 1694.

⁴⁸⁹ BOTTINEAU, 1998, p. 261, fig. 207. Une réplique de l'atelier de Velasquez est conservée au Louvre : BOTTINEAU, 1998, p. 263, fig. 209.

⁴⁹⁰ Von BASSERMANN-JORDAN & Von BERTELE, 1964, pl. VIII; DE CALUWE, 2005, p. 212-219.

⁴⁹¹ *Splendeurs d'Espagne*, 1985, p. 29 ; BOTTINEAU, 1998, p. 307, fig. 259 ; *Goya*, 2006, couverture.

⁴⁹² VAN LOON, II, 1726, p. 534.

Verres relatifs à l'empereur d'Allemagne

Une flûte à bulbe, conservée au Musée de Trêves, porte également les armes d'Autriche superposées à l'aigle impériale (n° 25, pl. 27).

L'intention politique est sans doute moins clairement établie dans le cas d'un calice à serpents des MRAH, naïvement gravé de symboles amoureux et de l'aigle impériale (n° 40, pl. 44). Celle-ci pourrait avoir été utilisée pour son aspect décoratif plus que pour manifester l'attachement de jeunes époux, peut-être habitants de la principauté de Liège, au Saint-Empire.

Verres relatifs à la dynastie d'Orange

La gravure d'un grand nombre de bocaux et calices à deux bulbes lobés, produits de la manufacture de Maastricht dans le dernier quart du XVII^e siècle, ornés des armes et de la devise de Guillaume III, a toujours été prioritairement attribuée aux Provinces-Unies en fonction du sujet de leur décor⁴⁹³. L'éventualité d'une réalisation à Maastricht même, en territoire des Pays-Bas, ne peut cependant être rejetée d'emblée en raison des accords politiques et militaires qui unissaient en cette période le stadhouder au roi d'Espagne dans les guerres contre Louis XIV. Bien que ces pièces soient aujourd'hui essentiellement conservées au Rijksmuseum et au Victoria & Albert Museum, il n'est pas exclu qu'elles aient été, en leur temps, diffusées également en Belgique dans un but de propagande en faveur de l'ancien ennemi devenu sauveur.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer le calice gravé à l'occasion du décès de la reine Marie II Stuart, épouse de Guillaume III, dont le millésime grégorien de 1695 indique clairement qu'il a été décoré en terre catholique (n° 27, pl. 29).

La reine y est présentée dans une robe largement décolletée, le cou orné d'un rang de perles, et les cheveux relevés, également retenus par des perles et des fleurs, comme sur différentes médailles où elle figure au revers de Guillaume III⁴⁹⁴.



Sujets relatifs aux princes-évêques de Liège

Investis de pouvoirs souverains, les princes-évêques de Liège ont également bénéficié de cette forme de publicité par le biais de verres gravés. Citons le calice à trois bulbes, très grossièrement gravé aux armes de Jean-Louis d'Elderen (règne de 1688 à 1695), pour la fin du XVII^e siècle (n° 113, pl. 136). On y retrouve, en dépit de sa maladresse, tous les attributs du prestige : forme imposante, présence des génies de la Renommée sonnant les trompettes, etc.

En regard, les verres aux armes de Georges-Louis de Bergues (de 1724 à 1743) (n° 137, pl. 162) ou de Jean-Théodore de Bavière (de 1744 à 1763) (n° 138, pl. 163) illustrent bien l'évolution du goût et des mentalités au XVIII^e siècle. Il s'agit maintenant de verres d'usage marqués au chiffre de leur propriétaire, sans constituer véritablement un décor.

⁴⁹³ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 158-159, pl. 9.

⁴⁹⁴ VAN LOON, II, 1726, p. 387 et III, 1728, p. 343.

I.B.6.d. Les scènes de chasse

Plaisir favori de l'aristocratie, la chasse est un thème récurrent dans la gravure sur verre de nos régions et il semble même qu'il lui soit particulier. En effet, ni Nuremberg, ni la Bohême, la Silésie, la Saxe ou le Brandebourg, ni la Hollande n'ont livré une telle proportion de verres gravés de scènes de chasse que les Pays-Bas méridionaux ; alors que les grands *humpens* peints à l'émail dans les pays germaniques illustrent fréquemment de tels sujets.

Qu'elles en soient directement inspirées ou plus librement interprétées, la plupart de ces illustrations de chasses trouvent leurs sources dans des estampes italiennes ou anversoises des XVI^e et XVII^e siècles, comme celles d'Antonio Tempesta ou de Philippe Galle. Ces images bénéficiaient d'un véritable engouement aux Pays-Bas ainsi qu'en témoigne notamment la prestigieuse suite des Tapisseries de la Chasse, tissée en plusieurs versions à Bruxelles vers 1645-50, et dont quelques exemples sont conservés aux MRAH.

Si le caractère dramatique des scènes originales est souvent bien traduit dans le verre au niveau de l'attitude des personnages, des animaux et du jeu des armes, le paysage y est au contraire rendu de manière simpliste et stéréotypée, sans référence au modèle sur papier. Ces compositions prennent ainsi sur le verre l'aspect d'une mise en scène théâtrale, généralement illuminée par un soleil rayonnant occupant tout un plan de la composition.

On reconnaît, dans la plupart des tableaux les plus fidèlement copiés, la main d'un même graveur à la roue, probablement un maître réputé dans les années 1660, puisque son passage a pu être relevé aussi bien en Hollande que dans les Pays-Bas méridionaux. Capable d'adapter son modèle à la forme de la coupe, ce dernier a reproduit de grandes compositions baroques sur les calices du Musée de Corning (n° 72, pl. 82), de la collection von Strasser (n°109, pl. 132), ou sur le gobelet de Venise (pl. 133), mais aussi des adaptations plus statiques comme la magnifique Chasse au faucon du gobelet d'Amerongen (pl. 92), ou une transposition plus librement rendue sur le calice des MRAH (n° 77, pl. 89). Il est à remarquer que les compositions les plus baroques, mettant en scène des cavaliers vus en raccourci et des jeux de lances obliques, sont préférentiellement gravées sur les calices à coupe conique, tandis que les personnages plus statiques s'intègrent à des supports cylindriques. Cette adaptation du décor à la forme témoigne sans aucun doute d'un sens esthétique affirmé.

Dans un tout autre genre, une égale virtuosité caractérise la scène de Chasse à courre gravée au diamant sur le calice à serpents des MRAH (n° 39, pl. 42). Certes moins talentueux, d'autres graveurs ont encore exploité ces sources pour créer de vastes décors animés, notamment sur le calice illustrant la Chasse au taureau de Liège (n° 92, pl. 113). Transcrites sous forme de vignettes, des images de cavalier isolé sont dues encore à une autre main (n° 69, pl. 76 ; 102, pl. 124 ; 118, pl. 140). Mais de petites scènes de chasse, parfois très spontanées, viennent aussi se greffer en annexe, entre des armoiries. On en trouve ainsi sur les côtés des calices Volkaert-Nieulandt des MRAH (n° 70, pl. 79), du Faing-Morel de la collection von Strasser (n° 71, pl. 81), au revers du bocal de Hodeige (n° 85, face non reproduite), ou encore entre un majestueux faucon et les armes de Bourgogne du calice de Wacken aux MRAH (n° 38, pl. 41a, c).

Le calice à la chasse au faucon des MRAH (n° 77, pl. 89-90)

Ne présentant que trois personnages assez statiques dans une mise en page très allégée, cette scène de chasse se montre assez distante des grandes compositions baroques de Tempesta. La figure principale du cavalier au faucon (pl. 89a, 90a) se retrouve dans plusieurs versions d'une

tapisserie de Bruxelles intitulée *Retour de Chasse* (pl. 91a), tissée d'après un carton de Jacques Jordaens antérieur à 1629⁴⁹⁵. La figure du cheval cabré est quant à elle très précisément transcrite en rétroversion d'une gravure de Tempesta illustrant une *Chasse en barque* (pl. 91b)⁴⁹⁶. L'attitude de l'animal, son expression, les mèches de crinière lui tombant sur le front sont identiques. Le geste indicateur du cavalier de cette gravure a été transféré, sur le verre, au rabatteur qui pointe du doigt une proie absente (pl. 89c, 90b). L'amazone est également présente à l'arrière-plan d'une tapisserie de Bruxelles de la deuxième moitié du XVI^e siècle, appartenant à la suite des Saisons et illustrant la *Chasse au sanglier* (pl. 89d, 90c, 91c). Ici encore, le sujet qui trouve sûrement son origine dans une source commune, a été inversé sur le verre.

Le calice de Josse Droesbeck de la collection von Strasser (n° 109, pl. 132a)

Dans cette scène, le cavalier à la lance, de trois-quart dos, apparaît comme une interprétation du cavalier oriental vu en raccourci à la gauche d'une gravure illustrant la *Chasse au lion*, attribuée à Philippe Galle et datée de 1578⁴⁹⁷. Le chasseur à pied, tirant à l'arquebuse, est repris à une *Chasse au sanglier* de Tempesta⁴⁹⁸ et trouve un répondant dans la chasse au cerf ornant un exemplaire probablement postérieur de quelques années (n° 82, pl. 99a-b).

Le calice de Corning (pl. 82)

Ritsema van Eck avait déjà reconnu chez Tempesta un modèle utilisé pour le décor de ce verre à pinces de crustacé⁴⁹⁹. Ces deux personnages apparaissent également dans cette même *Chasse au lion*, attribuée à Philippe Galle. Ils se retrouvent par ailleurs inversés sur un calice à deux bulbes lobés de la fin du XVII^e siècle illustrant une chasse au léopard (pl. 151).

Le calice gravé au diamant d'une chasse à courre, des MRAH (n° 39, pl. 42)

Il semble qu'ici encore se soit une estampe de Tempesta, la *Chasse à l'antilope avec des léopards*⁵⁰⁰, qui ait inspiré le graveur à la pointe (pl. 42a, 43a). Bien qu'inversée, la pose du cheval au galop, tête baissée et l'attitude penchée du cavalier sont identiques ; l'artiste a même reproduit un détail comme le coussin de selle, carré sur le modèle mais arrondi sur le verre. Le serviteur qui, sur l'estampe, suit de près le cavalier dans une attitude de course, le bras tendu vers le haut, est également présent sur le verre, à quelque distance du cavalier (pl. 42c, 43a). Une autre estampe de Tempesta, intitulée *Différentes méthodes pour chasser les oiseaux* (pl. 43b)⁵⁰¹, montre encore un cavalier dans une pose presque identique et vêtu cette fois à l'occidentale.

Le calice à la chasse au léopard (n° 127, pl. 151)

Cette scène est très proche, par sa composition, de la tapisserie conservée aux MRAH (pl. 151a, c) ; et la figure du léopard, bien qu'inversée, est calquée sur le même modèle : une gravure éditée après 1578 par Philippe Galle d'après Stradanus⁵⁰². Les deux cavaliers semblent repris à une autre *Chasse au léopard* imprimée par Tempesta (pl. 151b)⁵⁰³. Comme dans la tapisserie, le caractère baroque de la mise en page est renforcé par les lignes obliques des chevaux cabrés, doublées par celles des lances et la disposition en cercle des acteurs.

⁴⁹⁵ DELMARCEL, 1977, n° 2.

⁴⁹⁶ Reproduit par BARTSCH, 37, p. 67, 1169 (170).

⁴⁹⁷ Reproduit par HOLLSTEIN, VII, p. 81, n° 528-567.

⁴⁹⁸ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 325, 1081 (165).

⁴⁹⁹ Reproduit par BARTSCH, 37, p. 20, 1123 (166).

⁵⁰⁰ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 89, 1045 (164).

⁵⁰¹ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 250, 1006 (163).

⁵⁰² Reproduit par DELMARCEL, 1977, n° 25.

⁵⁰³ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 293, 1049 (164).

Le calice à la chasse au taureau du Musée de Liège (n° 92, pl. 113)

Malgré le caractère maladroit de sa transcription, cette gravure nous reporte également vers des modèles du XVI^e siècle. La figure du taureau chargeant (pl. 113a-b) apparaît à plusieurs reprises chez Tempesta, dans un décor naturel ou dans l'arène (pl. 114c-d)⁵⁰⁴ ; on la trouve également, inversée, dans une estampe de Philippe Galle d'après Hans Bol (pl. 114a)⁵⁰⁵. Le cavalier pointant la lance sur un cerf (pl. 113d) semble également repris à cette image, bien que son geste soit plus agressif sur le verre et que la grande cape flottant dans le dos ait été remplacée par un bouclier (pl. 114a) ; sa pose, un peu penchée vers l'avant, est cependant plus proche de celle du personnage d'une *Chasse au lion* de Tempesta (pl. 114b)⁵⁰⁶. Le personnage tirant au mousquet, un genou à terre (pl. 113c), semble être sorti d'une image de Philippe Galle d'après Stradanus (pl. 114e), *Chasse au cerf avec camouflage*⁵⁰⁷.

Le calice à serpents avec chasse à courre de la collection Seagram (n° 45, pl. 48)

Dans ce calice naïvement gravé, le personnage principal de la composition, un cavalier sonnant du cor, semble emprunté à une médaille dédiée à un maître de poste en 1688 (pl. 48a-b)⁵⁰⁸.

La corne et le calice à serpents d'Ecouen, le calice à deux bulbes des MRAH (n° 69, pl. 76 ; 102, pl. 124 ; 118, pl. 140)

Œuvres d'une même graveur, ces verres témoignent aussi d'une source commune à l'image de ces cavaliers galopants, saisis de plein profil. L'un d'eux, faucon au poing est emprunté à la *Chasse aux oiseaux sauvages avec faucon*, toujours due à Tempesta (pl. 140b)⁵⁰⁹.

La petite chasse au pistolet du bocal du Faing-Morel de Tangry de la collection von Strasser (n° 71, pl. 81)

Disposé entre les armoiries, ce petit tableau très animé est inspiré d'une *Chasse au renard* de Tempesta⁵¹⁰. Sur le verre, un chien a cependant pris la place du renard (pl. 81b-c).

La petite chasse au fusil du calice de Bourgogne de Wacken des MRAH (n° 38, pl. 40-41)

Le graveur au diamant a croqué en quelques traits spontanés l'attitude de l'homme visant sa proie et la tirant au fusil (pl. 41c). Une minuscule figure semblable est visible à l'arrière-plan d'une *Chasse à l'ours* anonyme dont un détail comme le nuage de fumée provoqué par le tir est également reproduit sur le verre (pl. 41d)⁵¹¹.

⁵⁰⁴ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 265, 1021 (164); p. 283, 1039 (164).

⁵⁰⁵ Bibliothèque Royale.

⁵⁰⁶ Reproduit par BARTSCH, 37, p. 42, 1145 (167).

⁵⁰⁷ Reproduit par BARTSCH, 56, p. 414.

⁵⁰⁸ Reproduit par VAN LOON, III, 1728, p. 360.

⁵⁰⁹ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 315, 1071 (164).

⁵¹⁰ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 297, 1053 (164).

⁵¹¹ Reproduit par BISCONTINI UGOLINI & PETRUZZELIS SHERER, 1992, fig. 59b.

I.B.6.e. Scènes de guerre ou de bataille

Bien moins répandues que les scènes de chasse, les scènes de guerre ou de bataille trouvent néanmoins quelques expressions sur le verre des Pays-Bas. La plus ancienne pourrait figurer sur le fragment de coupe trouvé dans les fouilles du palais de Marie de Hongrie à Binche : on y distingue la silhouette d'un homme portant l'épée au côté (n° 3, pl. 2b).

Le gobelet orné de scènes de guerre du Musée de Munich (n° 57, pl. 62)

Ce gobelet illustre, suivant une mise en page tripartite divisée par des arbres sectionnés, semblable à celle des scènes de chasse, différents épisodes liés à la guerre (pl. 62a-c). Ces trois scènes sont extraites de deux estampes de Tempesta. Le fantassin désignant les événements à un cavalier, ainsi que les soldats marchant l'arquebuse à l'épaule, constituent la partie droite d'une large vue panoramique intitulée *Une armée marchant aux abords d'une ville* (pl. 62d)⁵¹², et dont la troupe a été simplifiée à deux hommes. La scène la plus poignante est extraite d'une autre vue définie comme *Soldats victorieux dépouillant des cadavres* (pl. 62e)⁵¹³. Dans les deux cas, les arrière-plans foisonnants de personnages et de lances ont été éliminés au profit des acteurs principaux.

Le calice à jambe composite de la collection d'Huyvetter (n° 76, pl. 88)

Ce verre aujourd'hui disparu, dont l'illustration évoque de manière assez éloignée la typologie des calices à pinces de crustacé, était décoré, selon le texte du catalogue de vente, du *combat de cinq cavaliers d'après Van Huchtenburg*⁵¹⁴. Ce peintre et graveur hollandais, élève à Paris de Van der Meulen en 1667, était spécialisé dans les scènes de bataille.

Bien que n'étant pas attribuable en toute certitude aux Pays-Bas, le calice à deux bulbes côtelés (n° 62, pl. 67), présenté par Marianne Pelliot⁵¹⁵ comme originaire de Francfort, illustre également un cortège de guerriers.

I.B.6.f. Scènes bucoliques, oiseaux et fleurs

En regard de la richesse illustrative relative à la vie à la campagne connue dans la peinture de l'époque, ce thème ne semble pas avoir inspiré les graveurs sur verre de nos régions. Deux pièces gravées à la roue l'abordent de façon structurée, sous forme de tableau mettant en scène des fermes, des barrières et les animaux de la basse-cour : un calice à cigare passé dans le commerce (n° 81, pl. 98) et le calice à bulbe lobé et décor plastique du Musée de Liège (n° 121, pl. 143). L'un et l'autre sont d'ailleurs traités dans un style assez simpliste.

Un certain nombre de calices gravés au diamant sont décorés d'oiseaux et de fleurs traités de manière assez naïve et stéréotypée (n° 28, pl. 30 ; 29, pl. 31 ; 31, pl. 33 ; 32, pl. 34 ; 41, pl. 45 ; 42, pl. 46), bien éloignée des reproductions de planches de sciences naturelles connues dans la gravure hollandaise ; mais il faut néanmoins se garder de retenir la médiocrité graphique comme critère d'attribution aux Pays-Bas méridionaux.

⁵¹² Reproduit par BARTSCH, 36, p. 133, 840 (156).

⁵¹³ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 137, 847 (156).

⁵¹⁴ D'HUYVETTER, 1851, n° 506, pl. XVIII, fig. XII.

⁵¹⁵ PELLIOT, 1930, p. 315, fig. 4.

Se détachant quelque peu de cette médiocrité, deux gobelets tripodes se distinguent par leur valeur d'indicateur chronologique plus que par leurs qualités artistiques : le gobelet des MRAH, daté 1658 (n° 55, pl. 59), et celui de l'ancienne collection Guépin portant les millésimes de 1658 et 1676 (n° 56, pl. 60). Evoquant le Paradis terrestre autour des figures d'Adam et Eve, ce dernier présente de manière isolée une série de figures d'animaux, dont quelques espèces exotiques.

I.B.6.g. Bacchanales et thèmes bachiques

Présent dans de nombreuses gravures sur verre, le thème de Bacchus et des vendanges est certes lié à l'usage de l'objet, mais il serait sans doute illusoire de n'y voir que ce lien. Le sujet connaît maintes interprétations symboliques qui ont été avancées pour expliquer sa présence, notamment dans la peinture baroque des Pays-Bas. Toujours est-il que, abondamment gravées à la surface de calices ou de bouteilles, dans les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux, les bacchanales trouvent également leur écho dans les pays germaniques où le thème a été exploité en gravure et dans un art tout aussi raffiné : la peinture à la grisaille.

Cette iconographie peut prendre divers aspects dont le plus spectaculaire est le *Triomphe de Bacchus*. Illustré dans un style réaliste, vers 1660, sur le calice à deux bulbes du Musée de Prague, le thème se transforme en un motif purement décoratif sur le bocal à deux bulbes et décor plastique des MRAH à la fin du XVII^e siècle.

Le jeune Bacchus à califourchon sur un tonneau trouve des expressions propres au verre de nos régions, dans un éventail très large de représentations touchant l'ensemble des arts décoratifs.

Parmi les thèmes dionysiaques, les amours vengeurs issus de l'Antiquité classique, ont retrouvé à la Renaissance une grande popularité, de même que les farandoles d'amours. Ces dernières compositions ont connu des interprétations particulièrement monumentales dans l'art baroque et leur transposition dans le verre, épousant parfaitement la forme cylindrique d'un calice, a également été exploitée. Un personnage quelque peu inattendu, Manneken-Pis, se rapporte lui aussi à cette thématique.

Manneken-Pis

Bien que l'attitude de l'enfant urinant, gravé sur la flûte (n° 83, pl. 100), soit identique à celle de la célèbre statuette de Du Quesnoy, le sujet est à mettre en relation avec la thématique bachique, bien plus qu'avec la tradition locale. En effet, la présence d'un second garçonnet levant un bocal, et surtout l'imposant sarment de vigne au naturel composant la partie supérieure du décor, renvoient tout naturellement au vin et à la boisson.

Quelques études iconographiques relatives au *plus vieux citoyen de Bruxelles* ouvrent des pistes bien plus inattendues que l'interprétation simpliste d'un geste inconvenant affirmant l'esprit frondeur des Bruxellois⁵¹⁶.

⁵¹⁶ De SCHOUTHEETE de TERVARENT, 1956, p. 122-129 ; *Gärten*, 2001, n° 201-207 ; COUVREUR, DEKNOP & SYMONS, 2005.

Le thème de l'enfant urinant, trouverait sa source dans le *putto pisciatore* popularisé par la peinture et la sculpture du nord de l'Italie dans la seconde moitié du XVe siècle et diffusé en France et dans les Pays-Bas par l'intermédiaire du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, traduit en français par Jean Martin en 1546. Dans ce conte au symbolisme hermétique, l'enfant urinant apparaît à deux reprises, dans une perspective érotique et dans un contexte bachique⁵¹⁷. C'est cette seconde voie qui doit être retenue dans le cas présent. En ce sens, l'interprétation de Sheppard et Smith, relative à la nature transitoire de la vie, n'est pas totalement dénuée de fondement : le vin étant perçu comme symbole d'immortalité, le mythe dionysiaque constituait une des premières religions de salut dans l'Antiquité⁵¹⁸.

Les illustrations du garçonnet urinant, en contexte bachique, ne sont pas rares à la Renaissance. Le *Songe de Poliphile*, incunable gravé sur bois à Venise en 1499, décrit en détail le char triomphal de Bacchus et montre une scène de vendange dont l'avant-plan est occupé par une grande jarre sur laquelle est monté l'enfant, un bras accoudé au bord du vase tandis qu'il dirige le jet de l'autre main. Une autre iconographie relative à l'immortalité est empruntée aux sarcophages romains : composée de putti vendangeurs montés dans les pampres, elle présente l'enfant urinant du haut d'un cep, sur une tapisserie dessinée par Jules Romain (1482-1546) pour le pape Léon X. Dans une gravure sur bois d'Hans Baldung Grien, datée des environs de 1510, le garçonnet nu, monté sur un tonneau, arrose copieusement la tête de Silène, endormi par l'ivresse au pied du baril, tandis qu'un enfant tend une coupe pour recueillir le liquide et que d'autres ligotent le colosse (pl. 101a)⁵¹⁹. Titien, dans la *Bacchanale des Andriens*, vers 1519-23, montre le petit relevant sa chemise pour inonder les pieds d'une nymphe.

Sur la flûte gravée, la peau de bête qui couvre le torse de l'enfant renforce encore l'orientation bachique de l'ensemble, mais il est indéniable que sa pose, une main sur la hanche et l'autre occupée à diriger le jet, est reprise, inversée, au modèle des fontaines de Bruxelles et de Grammont, ou encore à celui du *Puer mingens* des MRAH dont le bras inoccupé est ballant (pl. 100b, 101f).

Il semble que la première version, en pierre, de la statuette ait été installée à l'époque bourguignonne, car *d'Menneken pist* servait déjà en 1452 de fontaine publique entre deux quartiers de Bruxelles ; c'est vers la même époque, en 1459, qu'un personnage semblable, coulé en bronze par Jan Van der Schelden, le *Latoenen mannekin* fut placé à Grammont. En 1454, lors du Banquet du faisan, organisé à Lille par Philippe le Bon, une fontaine de table est décrite comme *un petit enfant tout nu sur une roche qui pissait eau rose continuellement*. Issues de l'Antiquité, les fontaines à écoulement physiologique (cracheurs, femmes en lactation ou hommes urinant) connaissent donc un nouveau succès dès les débuts de la Renaissance. La fontaine italienne placée au XVIe siècle dans la cour du Château de Gaasbeek était composée de quatre enfants en ronde-bosse, urinant dans une vasque disposée au pied d'une colonne soutenant une deuxième vasque munie de têtes de cracheurs (pl. 101d). Une fontaine de même conception est reproduite en bas-relief sur la cheminée du Franc de Bruges, sculptée par Guyot de Beaugrand en 1530. Mais c'est une illustration de *Bethsabée au bain* par Hans Bol en 1568 qui montre la fontaine sous l'aspect que nous lui connaissons (pl. 101c)⁵²⁰. Un emblème de Germaine de Montenay publié en 1571, *Converte Oculos*, symbolise sous cette forme l'eau fertilisante : on y voit le personnage urinant dans une

⁵¹⁷ COUVREUR, DEKNOP & SYMONS, 2005, p. 7-14.

⁵¹⁸ SHEPPARD & SMITH, 1990, n° 13 ; SMITH, 1997, p. 7.

⁵¹⁹ HENKES, 1993, pl. 56.

⁵²⁰ *Gärten*, 2001, n° 202.

vasque, dans l'attitude de la statuette bruxelloise, tandis qu'un jardinier bêche à ses côtés (pl. 101b)⁵²¹.

La nouvelle version en bronze du *Manneken Pis* est commandée par le magistrat de Bruxelles en 1619 à Jérôme Du Quesnoy l'ancien, l'un des sculpteurs les plus célèbres de l'époque. Le nombre de copies contemporaines qu'elle a suscitées témoigne de son succès ; l'une d'elles, exécutée en cuivre par Jacques Vanden Broeck en 1630, est conservée au Musée de la Ville de Bruxelles ; une autre, signée *Daniel Hanman 1636*, est passée dans le commerce (pl. 101e)⁵²². Ce succès a-t-il dépassé les limites de Bruxelles et du Brabant dès le XVII^e siècle ? Sans doute, mais la popularité locale du personnage justifie peut-être une précellence pour l'attribution de la gravure de cette flûte aux Pays-Bas méridionaux et plus précisément à Bruxelles dans les années 1660.

Farandole d'amours

L'un des plus beaux verres gravés de la collection des MRAH est un calice à bulbe, daté 1663, décoré d'une farandole d'amours se détachant sur un fond de pampres (n° 84, pl. 102-103). Ce sujet, issu tout droit de l'Antiquité romaine et connu par de nombreuses variantes, a rencontré un énorme succès dans les arts du XVI^e au XVIII^e siècle.

La version la plus ancienne semble être un tableau de Raphaël, gravé par Raimondi avant 1530 et réédité dans l'atelier des Wierix en 1565 (pl. 104b)⁵²³.

Plusieurs versions du thème sont connues pour le XVII^e siècle. Dans le tableau d'Henri Van Balen et Jean Bruegel le jeune, représentant les putti s'ébattant autour d'un arbre (pl. 104c), l'enfant vu de dos et portant le carquois en sautoir, comme sur le verre, occupe une place prépondérante.

Le tableau de l'Albane offre une vision plus synthétique de la scène (pl. 104a), les garçonnetts y formant véritablement une chaîne, un caractère également présent sur le verre ; et les personnages occupant le centre du tableau se retrouvent dans des poses très proches sur le calice.

Traitée de manière bien plus baroque et plastique dans le relief en terre cuite de Lucas Faydherbe, conservé aux MRAH, la scène affirme son caractère bachique par la présence, au centre du panneau, d'un hermès de Pan (pl. 104d)⁵²⁴ ; une affirmation mythologique qui trouve une nouvelle expression autour de la figure de Venus dans le tableau de Rubens, conservé à Vienne⁵²⁵.

Il semble donc que le graveur du verre se soit inspiré ici de plusieurs sources traitant du même thème, prenant ça et là le personnage principal d'un support plat, pour le transposer dans une composition harmonieuse se déroulant à la surface d'un support cylindrique. Cette option sera encore exploitée sur verre, mais en relief, par Franz Gondelach, à Cassel en 1717 (pl. 222a-b).

Le canon élancé des personnages, aux corps d'adolescents plutôt que de poupons, ne correspond à aucun des modèles connus et il apparaît bien que cet allongement soit une caractéristique stylistique de ce maître.

⁵²¹ PAULTRE, 1991, p. 100.

⁵²² *Gärten*, 2001, n° 206.

⁵²³ Reproduit par MAUQUOY-HENDRICKX, 1983, n° 1713.

⁵²⁴ Reproduit par BUSSERS, 1986, p. 90, fig. 3.

⁵²⁵ BUSSERS, 1986, p. 99.

Bacchus sur un tonneau

Le thème du Bacchus monté à califourchon sur un tonneau a connu une destinée exceptionnelle dans les arts décoratifs baroques. Décliné en ronde-bosse, en bronze, en argenterie ou en faïence, il s'exprime aussi graphiquement à la surface de verres (n° 125, pl. 148 ; 132, pl. 156).

Il semble que le prototype soit une statue de pierre dont le tonneau servait de fontaine, montée dans un *Temple des Planètes*, commandé à Jacques Jonghelinck en 1570 par son frère Nicolas pour orner le parc de sa villa *Ter Beke* aux environs d'Anvers⁵²⁶. Le projet dessiné par Hans Vredeman de Vries et reproduit dans sa suite de gravures *Artis perspectivae* en 1568, est à la base de multiples interprétations peintes et gravées (pl. 149a-b)⁵²⁷. La statue fut ensuite placée dans un arc de triomphe dressé pour la joyeuse entrée d'Alexandre Farnèse à Anvers en 1585 et remise sur la Grand-place d'Anvers pour la joyeuse entrée de l'archiduc Ernest en 1595. La statue décore aujourd'hui une allée des jardins du palais d'Aranjuez⁵²⁸.

Les illustrations sur verre ne se manifestent dans les Pays-Bas que dans le dernier quart du XVII^e siècle, une époque pour laquelle deux exemplaires fortement *crizzlés* sont connus. Celui du Victoria & Albert Museum, un calice à bulbes lobés et décor plastique gravé par un artiste talentueux, reflète encore le style réaliste des années 1660-70 et montre la divinité sous son aspect d'éphèbe (n° 125, pl. 148). Une estampe de Philippe Galle d'après Van Groeningen pourrait l'avoir inspiré ; elle montre le jeune dieu de trois-quarts, la tête et le bassin ceints de pampres et levant une coupe (pl. 149d)⁵²⁹ ; bien que la pose en soit quelque peu différente, cette même iconographie se trouve chez Martin de Vos (pl. 149c).

L'exemplaire de New Orleans, bien plus médiocrement gravé, appartient à un modèle de calice des années 1700, présentant des boutons lobés en oblique (n° 132, pl. 156). La divinité massive rappelle de près le modèle de Jonghelinck (pl. 149b), décrit par Smolderen comme *ventripotent, au visage mussolinien à la limite de la provocation ; apparition triviale conforme à une vieille tradition iconographique flamande*. Il est probable que ces interprétations soient de quelques années postérieures à celle qu'en avait donné un graveur de Nuremberg vers 1670-80⁵³⁰ ; mais elles seront suivies de nombreuses reproductions, en Bohême et en Silésie dans la première moitié du XVIII^e siècle⁵³¹.

Triomphe de Bacchus

Ce thème qui semble avoir bénéficié d'une grande popularité dans le verre comme dans l'ensemble des arts décoratifs, trouve ses prototypes dans la gravure du cristal de roche. Il a été traité plusieurs fois dans l'atelier milanais de Gasparo Miseroni, notamment vers 1579, sous forme de vaste paysage, sur la grande amphore de Munich⁵³², et sous forme de frise sur l'amphore trapue du musée Vienne (pl. 204b).

⁵²⁶ SMOLDEREN, 1996, p. 101-115.

⁵²⁷ SMOLDEREN, 1996, p. 101-115 ; *Gärten*, 2001, n° 207.

⁵²⁸ SMOLDEREN, 1996, pl. XXXI-XXXII.

⁵²⁹ Reproduit par BARTSCH, 56, p. 293.

⁵³⁰ RICKE, 1995, n° 145 ; attribué à Hermann Schwinger.

⁵³¹ RICKE, 1995, n° 155.

⁵³² Schatzkammer, n° 328.

Le calice du Musée de Prague (n° 100, pl. 122)

Cette version, gravée dans les années 1660, voit sa frise réduite au char de Bacchus tiré par deux satyres, mais reste encore très dépendante de la mise en page classique. C'est d'ailleurs toujours cette même conception qui préside au décor du petit calice à deux bulbes lobés gravé une vingtaine d'années plus tard (n° 126, pl. 150).

Le grand bocal à décor plastique des MRAH (n° 123, pl. 145)

La scène illustrée sur ce verre de la fin du XVII^e siècle pourrait à priori paraître une pure fantaisie décorative consistant en un semis de faunes gesticulant sur un fond de rinceaux ; cette impression n'est pourtant due qu'à l'absence accidentelle de la figure principale, Bacchus, dont on aperçoit un morceau du char (pl. 145d). La plupart de ces personnages en état de grande agitation trouvent en réalité leur source dans une composition baroque peinte par Jean Bruegel le jeune et Henri Van Balen, vers 1620 (pl. 146e)⁵³³. L'observation du tableau permet ainsi de comprendre que le char n'est pas, comme je l'avais écrit précédemment⁵³⁴, en forme de litière, mais que son plancher est couvert d'un tapis brodé masquant le haut des roues. Sur celui-ci est posé un trône à dossier en volutes dont on voit encore le bord sur le verre. Des quatre amours en vol, tendant des couronnes de roses, au sommet du tableau, un seul subsiste sur le vase, où il apparaît inversé, portant une couronne de vigne (pl. 146a) ; tandis que deux autres portent calice et aiguière. L'aspect bestial des satyres, s'il est moins flagrant sur le tableau que sur le verre n'en est pas moins apparent dans leurs pattes de bouc. Le grand faune jouant du tambour (pl. 145b) se trouve à la gauche du tableau, en partie caché par un personnage de dos. Même si la profusion des personnages composant la bacchanale peinte est fortement réduite sur le verre et que toutes les nymphes en ont disparu, l'attitude de délire des personnages, les bras levés, a été maintenue.

Amours vengeurs

Ce thème issu tout droit de l'Antiquité trouve de nombreuses expressions, parfois en sujet principal mais aussi sous forme de motifs annexes. Lorsque l'activité même des vendanges se déploie en frise, elle peut être enrichie de scènes vivantes illustrant les ébats enfantins des amours. On peut ainsi voir les bambins aux prises avec un bouc ou un bélier.

Le calice à pinces de crustacé des MRAH (n° 74, pl. 84-85)

Cet exemplaire est décoré d'une frise d'amours vengeurs qui, à priori, pourrait paraître copiée d'un sarcophage romain, tant elle est proche de l'iconographie antique. Elle constitue cependant un segment d'une longue frise gravée par Tempesta : *Putti préparant le vin et faisant un sacrifice à Priape* (pl. 84e)⁵³⁵. On y reconnaît le bambin aux prises avec un bélier, et son congénère monté dans les ceps, tendant un panier de fruits à un comparse ; mais les enfants, qui dans le modèle sont montés sur des échelles, se meuvent sur les sarments de vigne dans la copie (pl. 85).

Le verre de la collection Malfaison (n° 91, pl. 112)

Un autre segment de cette estampe, montrant deux putti en train de presser le moût, a été gravé sur le calice de la collection Malfaison. Cette scène s'y trouve entre d'autres activités relatives à la préparation du vin, comme la mise en tonneau.

⁵³³ Pinacothèque de Munich.

⁵³⁴ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 156.

⁵³⁵ Reproduit par BARTSCH, 36, p. 122, 824 (154).

Le calice à deux bulbes de la collection C...t (n° 104, pl. 126)

Dans ce dernier cas, cueillette des grappes, bagarre avec le bouc, toutes les scènes se passent au son du tambour frappé par l'un des protagonistes. L'épisode montrant des amours aux prises avec un bouc se retrouve, transcrit dans un style nettement plus léger, dans une série de plaquettes d'ivoire en demi-bosse. Ces petits reliefs, ciselés par Gérard van Opstal, un artiste bruxellois établi à Paris en 1642, ornaient probablement un cabinet⁵³⁶.

Certaines gravures de la fin du XVII^e siècle réduisent la scène à une frise dont le fil conducteur est constitué par un long cep de vigne sur lequel sont disposés quelques putti en position de vol ; c'est le cas du calice bilobé de Liège (n° 129, pl. 154b) et d'un verre à décor plastique, certainement dû au même artiste (n° 122, pl. 144).

A côté de ces scènes vivantes, les pampres constituent souvent un motif de remplissage disposé entre les deux faces principales d'une coupe, c'est le cas du calice à serpents à l'effigie de Charles II de la collection Lemoine (n° 115, pl. 138c-d) et du calice à deux nœuds à l'effigie de Louis XIV de Douai (n° 133, pl. 157c-d).

I.B.6.h. Scènes allégoriques et mythologiques

Les saisons

Dès la première vision, cette série fragmentaire de verres relatifs aux saisons ne peut manquer de rappeler Bruegel et ses suites des *Saisons*, du *Combat des maigres et des gros*, ou encore le *Pays de Cocagne* ; les oppositions physiques évoquant ici l'opulence ou la rigueur des climats envisagés. Une approche plus approfondie conforte partiellement cette intuition.

Le calice à cigare intitulé *Junius* (n° 80, pl. 96)

La figure principale, un faucheur vu de dos, est l'exacte réplique du personnage illustrant la moisson sur l'estampe intitulée *Aestas*, gravée au burin par Pierre van der Heyden et éditée par Jérôme Cock en 1570 d'après un dessin de Pierre Bruegel datant de 1568, conservé à Hambourg (pl. 97)⁵³⁷. Comme sur l'estampe, inversée à partir du dessin original, l'homme tient la faux dans la main droite. On peut néanmoins se demander si le graveur sur verre n'a pas pu copier une autre version du sujet car le déhanchement s'appuie ici sur la jambe droite, comme sur le dessin. Les détails vestimentaires, chapeau à bord rond, manches retroussées, ceinture et culotte courte, sont par ailleurs fidèlement reproduits.

Sur l'autre face du verre, un homme étendu dans une botte de foin, pourrait être inspiré plus librement d'un des personnages du *Pays de Cocagne*⁵³⁸, dont des estampes ont été gravées par Pierre van der Heyden et Philippe Galle⁵³⁹.

Le calice à cigare illustrant vraisemblablement le printemps (n° 78, pl. 94)

Il n'est pas impossible que le graveur sur verre se soit inspiré ici, avec une distance très polie, des figures centrales de *la Luxure*, un dessin très boschien de Pierre Bruegel, daté de 1557, conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, et gravé par Pierre van der Heyden (pl.

⁵³⁶ *Un temps d'exubérance*, 2001, p. 454, n° 331h.

⁵³⁷ Reproduit par LEBEER, 1991, n° 78.

⁵³⁸ Pinacothèque de Munich.

⁵³⁹ Reproduit par LEBEER, 1991, n° 63.

94c)⁵⁴⁰. Bien qu'aucun élément identique ne puisse être signalé, l'attitude générale et la lascivité du couple se rejoignent.

Vanités

Le calice au garçonnet soufflant des bulles de savon (n° 86, pl. 106)

Les bulles de savon, présentes dans de nombreuses natures mortes de *Vanité*, apparaissent par leur existence éphémère, leur légèreté et leur fragilité, le symbole même de la nature transitoire de la vie. L'enfant soufflant des bulles de savon pourrait dès lors faire allusion à un enfant mort en bas âge.

Le sujet est repris assez fidèlement à un emblème du livre *Lust- und Artzeney-Garten des Königlischen Propheten David*, de Wolfgang Helmhard von Hohberg, illustré par Georg Christoph Eimmart (pl. 106b), un modèle qui servira encore à la fin du XVIIe siècle dans un atelier des Riesengebirge⁵⁴¹.

L'amour

Jardin d'amour (n° 75, pl. 87a-b)

Un calice à pinces de crustacé, illustrant sur une face un banquet en plein air réunissant des couples et, sur l'autre, un couple nu en présence de Venus, se réfère vraisemblablement au thème du *jardin d'amour*.

Cette tradition qui trouve ses origines dans le roman courtois dès le XIIIe siècle connaît de nombreuses expressions dans l'art du XVe siècle, sous forme de gravures ou de miniatures, mais déploie tout son répertoire symbolique dans la tenture de la *Dame à la Licorne*. Ces images offrent l'occasion de mettre en scène des personnages à l'élégance princière dans un contexte érotique estompé par un environnement naturel. Une série de gravures intitulée *Hortus Voluptatum*, publiée en 1599 par Crispin de Passe, marque le départ du renouveau de ce thème dans la peinture du XVIIe siècle. Rubens, particulièrement, traite le sujet à trois reprises dans les années 1630-40⁵⁴². Le thème du banquet réunissant des couples sous une tonnelle trouve de nombreuses interprétations au début du XVIIe siècle ; son illustration sur un couvercle de virginal pourrait s'inspirer d'une gravure de Pieter Van der Borgh (pl. 87c, e). Le détail des motifs losangés de la nappe damassée, qui apparaît sur le verre, peut aussi se voir sur un dessin représentant des couples jouant aux cartes autour d'une table dans un parc (pl. 87d).

Scènes à caractère moralisateur (n° 101, pl. 123)

L'illustration d'un couple s'embrassant, surveillé par une duègne, accompagnée de la devise *Pour un plaisir mille douleurs*, classe le calice à deux bulbes du Musée de Bonn dans cette catégorie. L'exemplaire de l'ancienne collection d'Huyvetter, proclamant *L'amour est mon guide*, en relation avec une figuration d'emblème, peut également y être rangé (n° 105, pl. 127).

Pyrame et Thisbé

Cette parabole mythologique racontée par Ovide connaît un énorme succès au XVIIe siècle à travers la tragédie écrite par Théophile de Viau⁵⁴³ et l'opéra de La Serre. Bien que les divers

⁵⁴⁰ Reproduit par LEBEER, 1991, n° 24.

⁵⁴¹ KLESSE & MAYR, 1987, p. 67-68, n° 96.

⁵⁴² *Gärten*, 2001, p. 49-57.

⁵⁴³ 1590-1626. Communication de Manuel COUVREUR.

éléments permettant de la reconnaître soient mis en scène dans les deux illustrations sur verre (n° 89, pl. 110 ; 114, pl. 137a), ils s'y présentent dans des contextes différents, mais à la symbolique évidente.

Le calice à bulbe (n° 89, pl. 110) situe le drame dans un environnement naturel arboré, sous le regard d'une statue-fontaine représentant Cupidon tirant son trait, tandis que le lion s'enfuit au revers. Thisbé, voile au vent, y est saisie en plein drame, se plantant d'une main l'épieu dans le cœur alors qu'elle est penchée sur le corps étendu de son amant.

Le verre à trois bulbes (n° 114, pl. 137), attribué à Francfort par Marianne Pelliott, situe la scène dans le parc d'un château dont les arcades et la balustrade surmontée de statues rappellent certaines architectures fantastiques d'Hans Vredeman de Vries, mais surtout le portique de la Maison de Rubens à Anvers (pl. 137c). La fontaine en forme de personnage ithyphallique trouve également nombre de correspondants dans l'Art des Jardins aux XVI^e et XVII^e siècles⁵⁴⁴. Si les personnages ont été affublés de costumes de la fin du XVII^e siècle, leurs attitudes sont directement empruntées à l'illustration de Virgil Solis pour les Métamorphoses d'Ovide publiées à Francfort en 1563 (pl. 137b)⁵⁴⁵. Thisbé, les bras écartés, encerclés de voiles, s'y perce le sein sur un glaive, tandis qu'un jet de sang rejoint le cœur de son amant. A leur côté se dresse une fontaine en forme de *Manneken-Pis*⁵⁴⁶, sous un ciel éclairé par le croissant de Lune et les étoiles. Ce dernier détail, fidèlement reproduit sur le verre, a quelque chose d'incongru dans la gravure des Pays-Bas, et pourrait faire pencher l'attribution en faveur de Francfort.

Prudence et Charité

Les deux figures, tracées à la pointe de diamant suivant l'iconographie connue, ornent chacune des faces ; la Charité portant deux bébés sur les bras et la Prudence regardant dans un miroir (n° 65, pl. 72).

La Liberté (?)

La jeune femme, vêtue à l'antique et posant un bras sur un autel, tient dans la main une houlette surmontée d'un bonnet phrygien (?) (n° 140, pl. 165a-b).

Diane

Diane chasserresse du Musée de Charleroi (n° 103, pl. 125)

Représentée sous cette forme dans le décor du calice à deux bulbes, la divinité y apparaît vêtue de somptueux atours : large jupe s'ouvrant sur la jambe, colliers accumulés et croissant de lune au front. Suivie d'un sonneur de trompe, elle décoche ses flèches sur un cerf et une biche aux abois.

Diane et Cupidon de La Haye (n° 90, pl. 111)

La figure monumentale (rubénienne ?) de la déesse est au repos, assise sur un rocher et accoudée à un arbre, nue mais parée d'un collier et de bracelets. Elle observe un Cupidon aux ailes déployées, lui apportant un faisceau de flèches.

⁵⁴⁴ COUVREUR, DEKNOP & SYMONS, 2005, p. 17-18.

⁵⁴⁵ Reproduit par NEW HOLLSTEIN, Virgil Solis II, p. 109, n° 1774.

⁵⁴⁶ Voir supra : les thèmes bachiques.

Diane et Actéon (pl. 69)

La métamorphose du chasseur en cerf, racontée par Ovide et déjà illustrée dans l'art antique, connaît un nouveau succès grâce à la publication des œuvres de Crispin de Passe en 1602 et 1607. Le tableau gravé au diamant montre Actéon en cours de transformation, le corps du chasseur avec ses attributs, la lance et la trompe, mais la tête de cerf surmontée des bois, s'approchant de Diane. Celle-ci est assise dans un bain maçonné et lui jette de l'eau pour le faire fuir, tandis qu'une nymphe nue cherche à la protéger.

Minerve

Un calice à trois bulbes présente sur une face la figure de Minerve portant la chouette perchée sur une hampe (n° 111, pl. 135a). Bucéphale, l'indomptable cheval à tête de bœuf, figure au revers. Cette association ne trouve pas d'explication.

I.B.6.i. Sujets religieux et bibliques

La rareté des sujets religieux et bibliques dans le répertoire des verres gravés des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège a quelque chose d'interpellant, au niveau de la décoration du verre européen en général aussi bien qu'au niveau de l'ensemble des beaux-arts et des arts décoratifs nationaux.

Parmi les quelque 150 pièces envisagées, cinq seulement relèvent de la sphère religieuse et parmi elles, trois peuvent être retenues comme incontestables. La prudence impose en effet de rejeter, d'une part, le calice à serpents gravé au diamant des effigies de Saint Jean-Baptiste et Saint Paul (n° 47, pl. 50), dont le style graphique est loin d'être convaincant et, d'autre part, la burette gravée à la roue du monogramme du Christ et de l'Agneau pascal, dont l'origine locale n'est pas assurée (n° 143, pl. 167)⁵⁴⁷.

Il est dès lors étonnant que la deuxième moitié du XVII^e siècle, période d'apogée du verre gravé en Belgique, ne nous ait laissé aucun écho de l'art de la contre-réforme avec ses images magnifiées de saints, un phénomène qui se manifestera pourtant à grande échelle dans le verre de Bohême au début du XVIII^e siècle.

On remarquera encore qu'en principauté de Liège, les verres commandés à leurs armes par les chanoines sont plus volontiers enrichis de scènes de chasse ou de fleurs que de tableaux religieux ; le seul exemple connu à ce jour étant le calice au Saint Jean-Baptiste.

Saint Jean-Baptiste

Le décor de ce verre, qui a appartenu à un religieux dont les armoiries n'ont pas été identifiées (n° 87, pl. 107a), représente probablement son saint-patron : saint Jean-Baptiste, en ascète dans le désert, accompagné de l'agneau (pl. 107b). Cette figuration du saint assis, les pieds croisés,

⁵⁴⁷ Des pièces de forme semblable ont été produites aussi bien en Normandie et en Bretagne qu'à la Granja en Espagne.

tenant la croix d'une main et tendant l'autre vers l'agneau, est semble-t-il assez librement interprétée d'une estampe de l'atelier des Wierix qui a été inversée dans la transposition. Deux gravures illustrent cette scène sous une forme semblable tout en présentant de légères différences. Dans la première, composée par Martin de Vos, le personnage est véritablement assis sur une souche d'arbre, les jambes croisées au niveau des genoux, tendant la main vers l'agneau mais en détournant la tête (pl. 108a) ; comme sur le verre, il est drapé d'un linge couvrant une épaule et le bassin⁵⁴⁸. La deuxième estampe présente le saint vêtu d'une chemise en lambeaux munie d'un col et d'une ceinture ; son attitude est néanmoins plus proche de celle du verre : inconfortablement assis les jambes croisées au niveau des chevilles et tendant la main vers l'agneau tout en le regardant (pl. 108b)⁵⁴⁹.

Adam et Eve au paradis

L'artiste qui a gravé ce gobelet s'est certainement inspiré de différents modèles (n° 56, pl. 60). On reconnaît d'emblée dans la figure d'Eve l'influence de la gravure de Dürer ; mais celle-ci a elle-même été à l'origine d'autres interprétations : une copie exécutée par Jean Wierix en témoigne (pl. 60c)⁵⁵⁰. La silhouette d'Adam, élégamment cambrée, un bras replié sur la poitrine et l'autre ouvert, l'index levé dans un geste d'enseignement, rappelle plutôt certaines figurations du Christ ou de Saint Jean.

I.B.6.j. Figures symboliques

A côté des allégories, généralement représentées par des figures féminines, on rencontre encore sur les verres toute une série de figures ou d'emblèmes symboliques.

Génies de la Renommée

Présentés sous la forme de bambins en vol, soufflant les trompettes de la renommée, les génies tiennent les armoiries de familles nobles au bout de cordons frangés. Ils portent aussi les insignes du pouvoir, couronne, sceptre, colliers d'ordre, lorsqu'ils entourent les portraits royaux.

Les premiers se trouvent sur les verres Volkaert-Nieulant (n° 70, pl. 78), du Faing-Morel (n° 71, pl. 81 a-b), au Charles II de la collection Bonhome (n° 97, pl. 117a), ou aux armes de Jean-Louis d'Elderen (n° 113, pl. 136c) ; les deuxièmes peuvent se voir sur les calices à coupe conique illustrant le couronnement de Charles II (n° 98, pl. 119 ; 99, pl. 121) et le calice au Louis XIV (n° 133, pl. 157c-d).

⁵⁴⁸ Reproduit par HOLLSTEIN, XLVI, II, p. 98, n° 1112; MAUQUOY-HENDRICKX, II, 1979, n° 1175.

⁵⁴⁹ Reproduit par MAUQUOY-HENDRICKX, II, 1979, n° 1176.

⁵⁵⁰ Reproduit par MAUQUOY-HENDRICKX, I, 1978, n° 54.

La Foi

Le symbole des mains unies est présent dans deux contextes différents. Servant de base à deux amours se serrant la main, il illustre par un code symbolique aisément décryptable la devise des Bertelly *Si la foi manque l'amour périra* (n° 88, pl. 109a).

Sur le gobelet gravé du psaume 115, le texte est interrompu par divers dessins symboliques dont deux mains croisées sur la poignée d'un glaive, une iconographie utilisée par les Gueux (n° 7, pl. 6d).

L'Amour

Ressortissant également à un code symbolique évident, le cœur enflammé et les colombes se becquetant feront florès dans les arts décoratifs du XVIII^e siècle. Probablement extraits de recueils d'emblèmes, il apparaissent naïvement gravés sur un calice à serpents de la fin du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle (n° 40, pl. 44b).

Les oiseaux se becquetant, associés à deux cœurs superposés sont encore présents sur un verre caliciforme à décor plastique, gravé à la roue à la même époque (n° 120, pl. 142).

La Charité chrétienne

Un calice à deux bulbes est gravé à la pointe d'un oiseau aux ailes déployées nourrissant les trois petits qui se dressent dans leur nid (n° 31, pl. 33). Bien que cet oiseau ait l'apparence d'un cygne et non d'un pélican, la scène ne peut manquer de rappeler le thème iconographique de la Charité chrétienne : le pélican se déchirant la chair pour nourrir ses petits de son sang, évoquant le sacrifice du Christ et sa résurrection⁵⁵¹.

I.B.6.k. Rinceaux et grotesques

Les plus anciens témoignages de la gravure au diamant, exécutés en Italie au milieu du XVI^e siècle, sont décorés de rinceaux et grotesques directement inspirés des modèles antiques et qui caractérisent le véritable style Renaissance. La *tazza* à mufle de lion trouvée en fouille à Nimègue, si elle est réellement de fabrication anversoise, s'avère donc extrêmement intéressante car elle attesterait de l'existence très précoce d'une gravure au diamant de qualité à Anvers. Composé suivant une partition trinaire et couvrant toute la surface de la coupe, le décor se développe à partir de figures grotesques dont le buste se prolonge en rinceaux s'enroulant autour de fleurs épanouies (n° 1, pl. 1a). Ce schéma pourrait avoir été emprunté à un modèle de Marco Dente, gravé vers 1525 (pl. 1b)⁵⁵².

⁵⁵¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 738. La confusion d'apparence n'est pas un cas unique : une chope émaillée décorée d'un aigle nourrissant ses petits est présentée par RÜCKERT, 1982, n° 174.

⁵⁵² Reproduit par GRUBER, e.a., 1993, p. 157.

I.B.6.1. Décors de pied

La décoration du pied s'impose principalement dans la gravure à la roue puisque 31 pièces, soit un peu moins de la moitié des verres munis d'un pied voient celui-ci pourvu d'un décor. Parmi ceux-ci, se détachent deux grands types de motifs : les feuillages et les épis.

Extrêmement originaux, les différents motifs de feuillages ne présentent rien de commun avec les décors de pied connus dans les autres écoles de gravure, mais ont par contre un air de parenté entre eux. Ils se distinguent principalement des décors de pied de Nuremberg par le fait qu'ils ont un aspect beaucoup plus naturaliste et sont disposés à la surface supérieure du pied alors que ceux de Nuremberg sont généralement gravés sous le pied. Le schéma privilégié de Nuremberg est par ailleurs une branche de laurier semi-naturelle avec ses feuilles effilées et ses baies.

Dans la gravure des Pays-Bas méridionaux, le motif le plus caractéristique a l'aspect d'un végétal s'enroulant en boucle, de la racine à la tête, entourant la base de la jambe et rappelant une herbe sauvage, à moins qu'il ne s'agisse d'une algue. Naissant d'une touffe de radicelles courtes et frisées, la tige filiforme est parsemée d'inflorescences de quatre ou cinq longues feuilles lancéolées et tortueuses, parfois agrémentées d'une chute de graines. Ce décor, dans lequel a été intégrée la date de 1664 sur le pied du *Vriendschapsbeker* de Bruges (n° 110, pl. 134), se retrouve sur les bocaux du Faing-Morel (n° 71, pl. 80), datable des environs de 1661, ou Volkaert-Nieulant de 1664 (n° 70, pl. 77a), ainsi que sur le calice au chronogramme 1666 de Charles II (n° 96, pl. 116a). Également présent sur le calice à pinces de crustacé et scène de chasse de Corning (n° 72, pl. 82 a), le calice à bulbe représentant Diane et l'amour de La Haye (n° 90, pl. 111a) et le calice à deux bulbes de Bonn (n° 101, pl. 123), il peut être considéré comme un *fossile directeur* indiquant les années 1660 ; mais il ne semble pas lié à l'œuvre d'un seul graveur puisqu'on le trouve aussi bien associé au travail du *maître aux cheveux raides* qu'à celui du *maître de Tempesta*.

Appartenant au même esprit mais traité avec un plus grand raffinement, le pied des deux calices à coupe conique illustrant le couronnement de Charles II est décoré d'une tige parsemée de bouquets. Composée ici d'une fleur épanouie entourée de feuilles lancéolées et tortueuses et agrémentée de chutes de graines (n° 98, pl. 119 et 99, pl. 121b), elle se retrouve sur le calice à deux bulbes au Triomphe de Bacchus du Musée de Prague (n° 100, pl. 122). Ces trois verres appartiennent aussi à la décennie 1660-70.

Une version simplifiée de la branche feuillue apparaît, sous un aspect plus décoratif, sur le pied des deux verres aux amours bouclés : le calice à bulbe à la farandole d'amours, daté 1663 (n° 84, pl. 102a) et l'exemplaire à pinces de crustacé illustrant les vendanges (n° 74, pl. 84a). La tige y est pourvue d'une suite régulière de feuilles lancéolées naissant à l'intérieur du cercle pour s'épanouir du côté externe, enrichie sur le deuxième de paires de baies.

A côté de ces éléments naturalistes, la couronne d'épis ornant le pied du bocal aux armes de Hodeige (n° 85, pl. 105), du petit calice décoré de fermes et d'une poule (n° 121, pl. 143a), ou des verres aux armes de Georges-Louis de Berghes (n° 137, pl. 162), paraît bien simpliste. On la retrouve quelque peu vivifiée par un jeu d'alternance entre trois couples et un vide sur le calice à la chasse au taureau (n° 92, pl. 113a). À l'exception du bocal de Hodeige, ces pièces sont à situer à la fin du XVII^e ou au début du XVIII^e siècle ; mais toutes sont peut-être originaires de la principauté de Liège.

Trois verres à décor plastique datant également de la fin du XVIIe – début XVIIIe, le bocal des électeurs (n° 124, pl. 147a-b), le calice au Bacchus sur un tonneau du Victoria & Albert Museum (n° 125, pl. 148), et un bocal aux amours volants (n° 122, pl. 144), portent sur le pied un motif finement ciselé de couronne de laurier avec ses baies, au naturel.

Comparé à ces trois groupes, l'ornement de pied du grand calice illustrant la légende de Pyrame et Thisbé, composé d'une sorte de branche de thym ou de myosotis (n° 114, pl. 137a), détonne totalement. Il s'agit là sans doute d'un indice supplémentaire pour son attribution à une autre école de gravure, probablement Francfort.

Tout à fait exceptionnelle dans cet ensemble est la date de 1660 gravée en grands chiffres romains sur le calice à scène de chasse des MRAH (n° 77, pl. 89e). Elle n'est cependant pas sans rappeler la grande inscription gravée au buvant du *Vriendschapsbeker* de Bruges de 1664.

Le décor de pied apparaît par contre plus rarement dans la gravure à la pointe de diamant et semble n'y répondre à aucune systématique. On compte néanmoins deux exemples de verres commémoratifs dont le texte, intervenant sur la coupe, trouve un prolongement sur le pied. C'est le cas du calice à deux bulbes de la fête de Noël 1669, qui associe les armoiries à des vers (n° 30, pl. 32) ; ou encore du calice aux *Maneblussers*, de 1687, qui unit les vers à une branche de laurier (n° 63, pl. 68).

Un pied isolé, ayant fait l'objet d'un remontage douteux avec une coupe des MRAH, porte un décor de petites spirales maladroites identiques à celles qui ornent la flûte aux armes d'Anvers et d'Innocent XI, datée des années 1676-1689 (n° 36, pl. 38). Des spirales semblables se trouvent associées à des feuilles gauchement gravées sur le pied d'un calice orné d'oiseaux (n° 28, pl. 30).

Le seul dessin de qualité, un charmant motif fleuri, orne d'une guirlande sinueuse le pied d'un des plus beaux exemples de gravure au diamant : le calice aux armes de Bourgogne de Wacken conservé aux MRAH (n° 38, pl. 40).

Une même intégration du pied au décor général du verre apparaît dans le calice gauchement gravé de symboles d'amour et de l'aigle éployée : une riche couronne de laurier avec ses baies en décore le haut de la coupe ainsi que le pied (n° 40, pl. 44).

I.B.6.m. Inscriptions, devises et dédicaces

Nombreuses sont les inscriptions gravées sur les verres. Introduites dans le décor figuratif, elles peuvent l'expliquer ou le renforcer ; mais elles constituent aussi parfois à elles-seules ce décor. Ces inscriptions, regroupées en un certain nombre de thèmes, peuvent aussi relever de plusieurs d'entre eux, comme les devises familiales ayant trait à la foi ou à l'amour, par exemple.

On relève ainsi les simples indications patronymiques désignant le propriétaire, le dédicataire, à moins que ce ne soit l'artiste ; mais aussi des cris et devises familiales ou nationales (7 ex). Les dédicaces au pouvoir royal (6 ex), communal ou envers d'autres institutions (7 ex) sont

également présentes. L'amour (6 ex), mais aussi la foi, la religion, les vertus, la mort, le temps qui passe, reflètent les préoccupations philosophiques de l'époque (7 ex). Les thèmes relatifs à la boisson et à la joie de vivre ne manquent évidemment pas (7 ex).

Les inscriptions gravées à la pointe de diamant sont nettement plus nombreuses que celles qui sont exécutées à la roue (32 contre 14). Le nombre le plus important coïncide avec la période la plus florissante de la gravure : on compte 9 inscriptions antérieures à 1610, 20 pour le troisième quart du XVII^e siècle, une grosse dizaine pour le dernier quart du XVII^e et 4 à 6 pour le XVIII^e siècle. Sur le plan linguistique, il est remarquable que latin, français et flamand se partagent, à nombre quasiment égal, l'ensemble des textes (17, 15, 14).

AL MET LOST WAT KOST SONDER TRVEREN - A° 1592

(Tout avec plaisir, quoi qu'il en coûte, sans jamais de tristesse).

Berkemeier gravé au diamant (n° 11, pl. 10).

Al Schejnen de Mecheleers niet Wel Wjys - dander steden Haelen den prjys / Dit Sijn de Maen Blussers Van Mechelen - 1687

(Puisque les Malinois ne semblent pas très malins, d'autres villes gagnent le prix / Voici les éteigneurs de Lune de Malines, 1687).

Gobelet gravé au diamant (n° 58, pl. 63-64).

ANTE FERIT QVAM FLAMMA MICET

(Frappé pour que jaillisse la flamme) devise de Philippe le Bon.

Plaque gravée au diamant (n° 21, pl. 19).

ANTONI DE PRIEMER - RIEN SANS DIEU - A° 1608

Gobelet gravé au diamant (n° 9, pl. 8).

Benedictus Deus

(Béni soit Dieu).

Calice gravé à la roue (n° 117, pl. 139).

BEVGNIES, CONDE, DEBOIS, DETIEV, DVMOVLIN, DVRSSENS, MEVRIN, VANOPHEM

Bocal gravé au diamant (n° 64, pl. 70-71).

CHARITAS

(la Charité).

Calice gravé au diamant (n° 65, pl. 72).

CHARLES DEVXIEME

(Charles II 1666).

Calice gravé à la roue (n° 96, pl. 116).

CONCORDIA / 1656

(CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT)

(Par la concorde, les petites choses deviennent grandes).

Flûte gravée au diamant (n° 23, pl. 22).

*De Mechelers, hebben hun bestaen, Te blussen De Maen, geschiet in het iaer ons heeren
1687 / Daer valt de groote clock / Stultorum plena brant*

*(Les Malinois ont sauvé leur vie en éteignant la Lune, ce qui s'est passé en l'an de grâce 1687
/ Voilà la grande cloche qui tombe / La grande tour brûle complètement).*

Calice gravé au diamant (n° 63, pl. 68).

DIE LVST DIE PLVCKT. 1658.

(Que celui qui en a envie en prenne).

Gobelet gravé au diamant (n° 55, pl. 59).

[...]DRINCKT D[...] / WEEST TE V[...] / DRINCKT OE[...]

Gobelet gravé au diamant (n° 8, pl. 7).

EENDRAECHT MACKT MAECHT / 1664

(L'union fait la force).

Calice gravé à la roue (n° 110, pl. 134).

FEBRVA / RIVS

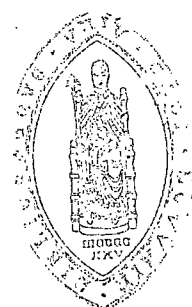
(Février).

Calice gravé à la roue (n° 79, pl. 95).

FIDES ET AMOR / TRAUWE EN LIEF^{DE}

(Foi et Amour).

Calice gravé à la roue (n° 106, pl. 128).



GEBROEDERS / OP DEES NIEU / WEN STEEN / BOUWEN WY / ONS GHILD ALEEN

(Frères, sur cette nouvelle pierre, bâtissons nous-mêmes notre gilde).

Calice gravé à la roue (n° 131, pl. 155).

IMPERATOR AVGVSTVS ROMANORVM

(L'empereur romain d'Allemagne).

Flûte gravée au diamant (n° 25, pl. 27).

IVNIVS

(Juin).

Calice gravé à la roue (n° 80, pl. 96).

*Je m'en vais boire [...] / : à la santé de Madame. Je vous le porte sus suz le bois à toy, fais
tout ainsy que [...] Pourquoi le faire [...] / : Je ne veux pas estre infame, ça qu'on en sorte,
Je fray raison ma foy, Je suivrai vostre Loy [...]*

Berkemeier gravé au diamant (n° 12, pl. 12).

J. Manghelschots / Dixmudano Flandr...

Berkemeier gravé au diamant (n° 12, pl. 12).

J.W. Kaldenbach - A° 1678

Calice gravé au diamant (pl. 69).

L'AMOUR EST [MON] GUIDE

Calice gravé à la roue (n° 105, pl. 127).

LEO RUGIT QVIS NON TIMEBIT*(Lion qui rugit n'a pas de crainte).*

Plaque gravée au diamant (n° 21, pl. 19).

LIEFDE TE DRAGHEN EN[...]N PYNALS [LI]EFDE GELOONT*(Etre amoureux peut être récompensé par la peine comme par l'amour).*

Coupe gravée au diamant (n° 4, pl. 3).

Maria Regina / 1695*(La reine Mary).*

Calice gravé au diamant (n° 27, pl. 29).

M. de Colnet / Gand

Calice gravé au diamant (n° 66, pl. 73).

MEMORIA R.D. NICOLAI. DC HEERE DECANI / QVI OBYT 30 APRILIS 1610*(A la mémoire de R.D. Nicolai, doyen supérieur qui mourut le 30 avril 1610).*

Bagues métalliques d'une corne (n° 17, pl. 15b).

NEC SPE NEC METV*(Sans espérance, sans crainte) devise de Philippe II.*

Plaque gravée au diamant (n° 21, pl. 19).

Nicoles Coels at beu icy à la santé de PDB / 1595 21 juillet

Corne gravée au diamant (n° 15, pl. 15a).

NIET VOOR AL*(Surtout pas).*

Calice gravé à la roue (n° 90, pl. 111).

**OP DEN KERSDACH SMERGENS WAS ICK SO BLEY / DAT IESUS WAS GEBOREN
OM ONS TE MAEKEN VREY / En soude wij niet meugen. Ons dan met godt verheugen /
Drinken een volle fluyt. Op mijn liefs gesontheit uyt / Dit wordt U geschonken uyt Brussels
voor een ghelas / Den wijn moet sijn gedronken want hij maeckt wel te pas / 1669**

Wijn is soo soet - dat hij wil ick singen doet

(Le matin de Noël, j'étais si content que Jésus était né pour nous libérer / Et ne pourrions-nous pas alors nous réjouir avec Dieu / Boire une flûte entière à la santé de ma bien-aimée / Ceci vous est offert de Bruxelles pour un verre / Le vin doit être bu car il rend bien-portant / 1669).

(Le vin est si doux qu'il me fait chanter).

Calice gravé au diamant (n° 30, pl. 32).

PLVS VLTRA*(Plus loin) devise de Charles-Quint.*

Plaque gravée au diamant (n° 21, pl. 19).

Pour Vn Plaisir Mil Douleur*(Pour un plaisir, mille douleurs).*

Calice gravé à la roue (n° 101, pl. 123).

PRVDENTIA

(La Prudence).

Calice gravé au diamant (n° 65, pl. 72).

**QVID RETRIBVAM DOMINO PRO OMNIBVS QVA / TRIBVIT MILV CALICEM SAZ –
LVTARIS / ACCIPIAM EG NOMEN DOMINI INVOCABO – PSALMO 115 - / AD
NECEBITATEM NON AD VOLVPTATEI BIBENDV^M / GROßEN LVIJNGE ANNO 1581**
(Que rendrais-je au seigneur <à Yahvé> pour tous ses bienfaits envers moi ? J'élèverai la
coupe des saluts et j'invoquerai le nom du seigneur <de Yahvé>⁵⁵³. Il faut boire par besoin et
non par plaisir).

Gobelet gravé au diamant (n° 7, pl. 6).

QUI TIENT Y BOIT A 1599

Virole métallique de corne (n° 15, pl. 15a).

SI'LA FOY / MANCQVE / LA'MOVR / PERIRA

(Si la foi manque l'amour périra).

Calice gravé à la roue (n° 88, pl. 109).

Stadtswelvaren

(A la santé de la ville).

Calice gravé au diamant (n° 26, pl. 28).

TRAUWE EN LIEF^{DE} / FIDES ET AMOR

(Foi et Amour).

Calice gravé à la roue (n° 106, pl. 128).

T WELWAREN VAN HET VADERLANT 1706

(A la santé de la patrie).

Calice gravé au diamant (n° 29, pl. 31).

VIVAT / HISPANI: / ARVM / REX

(Vive le roi d'Espagne).

Calice gravé à la roue (n° 107, pl. 130).

Vive la belle vigilance / Une faveur de Conséquence mérite de la reconnaissance

Calice gravé au diamant (n° 63, pl. 68).

VIVE LE ROY / 1654

Flûte gravée au diamant (n° 22, pl. 21).

VIVE LE ROY LOUYS XIII

Calice gravé à la roue (n° 133, pl. 157).

1663

Date gravée au diamant sur un calice gravé à la roue (n° 84, pl. 102).

⁵⁵³ Bible OSTY, Psaume 116 (en raison du dédoublement du psaume 10).

MDCLX

Pied d'un calice gravé à la roue (n° 77, pl. 89).

I.B.7. Typologie des verres gravés

A l'issue de cette étude, il apparaît que le verre gravé dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège est avant tout un objet d'exception : commandé à un artiste dans des circonstances particulières, il se démarque totalement de l'usage courant et est souvent porteur d'un symbolisme spécifique. On peut dès lors s'interroger sur le choix des pièces qui ont été gravées : les commanditaires ont-ils privilégié les verres les plus grandioses par leurs dimensions, par la complexité de leur réalisation ; ou bien le fait de le graver constituait-il en lui-même l'exception qui devait ranger un artefact courant dans une catégorie supérieure ?

En l'absence de textes d'époque, force m'est de répondre à cette question de manière empirique, par des suppositions établies sur l'observation. Il semble, en premier lieu, que la conception du verre gravé ait fortement varié au cours de l'époque étudiée, et ce, sans évolution continue puisqu'un hiatus d'une quarantaine d'années sépare la première génération de la deuxième et que l'on pourrait presque aborder la gravure de ces deux époques comme deux phénomènes culturels différents. Un fait est en tout cas établi : la sélection s'est toujours portée sur le verre à la façon de Venise, ou plus tard sur le verre à la façon d'Angleterre ; jamais les roemers n'ont été choisis pour support, comme ce fut le cas en Hollande.

I.B.7.a. Première génération : ± 1575-1610

A cette époque, le verre de Venise est une rareté réservée à une élite. Même lorsque les premières officines se sont établies à Anvers, puis dans d'autres villes du nord, leurs produits, exigeant une main d'œuvre spécialisée, immigrée et chèrement payée, ainsi que des matières premières importées, ne se sont pas subitement démocratisés. L'étude de divers témoignages hollandais nous apprend d'ailleurs que le public, friand de verres vénitiens ou d'autres merveilles exotiques, ne faisait pas de différence entre l'objet d'origine et sa contrefaçon locale⁵⁵⁴.

A l'exception des *tazza* trouvées à Nimègue et à Binche, qui pourraient avoir été importées d'Italie, les pièces gravées antérieurement à 1610 se distinguent par leur caractère commémoratif et leur composition essentiellement basée sur des inscriptions. Toutes les formes de verre à la façon de Venise ont pu être utilisées, pour peu qu'elles aient présenté d'assez importantes surfaces lisses, aptes à être gravées à la pointe de diamant. Seuls les verres à décor couvrant tel que côtes, gaufrage, filigranes ou surface glacée ont été rejetés. Les appliques en forme de mascarons ou de rosettes, les rubans crénelés ou ondulés ont au contraire été mis à profit comme motif conducteur du décor gravé sous forme de registres.

La *tazza*, ou coupe très évasée, qu'elle soit importée d'Italie ou imitée à Anvers, est le verre à vin rouge des pays du sud. Elle semble relativement rare dans la production locale de *cristallo* et pourrait donc avoir été choisie pour son caractère luxueux, en correspondance avec

⁵⁵⁴ GABA-VAN DONGEN, 2004, p. 194.

l'orfèvrerie⁵⁵⁵. Sa coupe très aplatie offre en outre un support privilégié au déploiement d'un décor figuratif (n° 1, pl. 1 ; 2-3, pl. 2).

Le gobelet à paroi évasée et anneau de base débordant est probablement le type le plus commun de la verrerie anversoise, et peut-être liégeoise, de la fin du XVI^e et des premières décennies du XVII^e siècle. Il s'agit de l'adaptation d'une forme indigène, le gobelet à bière, à la technique du *cristallo*, importée de Venise. Bien que ce modèle soit destiné à la consommation de la boisson traditionnelle locale, il n'en est pas moins réservé à une catégorie supérieure de la population, même si le nombre d'exemplaires conservés est bien plus important que celui des *tazza*. Sa forme cylindroïde, surtout quand elle est divisée par des rubans horizontaux et ponctuée d'appliques, est particulièrement adaptée aux longues inscriptions en grandes capitales, parfois agrémentées de frises décoratives (n° 7, pl. 6 ; 8, pl. 7 ; 9, pl. 8).

Le *berkemeier*, une forme primitive de roemer, est le verre traditionnel à vin blanc des pays germaniques. Adapté en *cristallo*, il est un autre témoignage de la fusion d'une forme locale dans une technique importée. Les *berkemeiers* transposés en verre fin ne sont pas exceptionnels mais les deux exemplaires gravés sont d'une qualité supérieure, se détachant de la production plus courante par leur finesse ou l'abondance de leur décor d'applique (n° 11, pl. 10, 12, pl. 12).

La cloche ou *ducdalf* jouit d'une haute valeur symbolique : ce type de gobelet aurait été utilisé pour lever un toast à la nouvelle république lors d'un banquet réunissant à Utrecht, en 1581, les Etats Généraux hollandais qui venaient de rompre leur serment d'allégeance à Philippe II, en marquant ainsi la fin du pouvoir du duc d'Albe sur les sept provinces du nord⁵⁵⁶. Cette interprétation empreinte d'un certain romantisme nationaliste est aujourd'hui réfutée au profit d'un symbolisme lié au mariage et à la naissance⁵⁵⁷. Sans être exceptionnelles, les cloches portant les mascarons d'Anvers sont relativement rares. La cloche du Victoria & Albert Museum se distingue encore des autres par son somptueux décor doré et gravé dans l'or (n° 13, pl. 13).

Parmi les formes de tradition locale associées à la technique vénitienne, la corne est peut-être la plus chargée symboliquement, en fonction de ses rapports supposés avec les anciennes cultures germaniques⁵⁵⁸. En raison du culte particulier qui leur était voué dans les Pays-Bas septentrionaux, certaines cornes ont connu plusieurs phases de gravures commémoratives ou ont été précieusement transmises de génération en génération⁵⁵⁹. La plupart des cornes connues portent des traces de dorure à l'embouchure et à la pointe, qui attestent de leur fabrication précoce. Il semble donc que, dans le cas de la corne gravée à la roue, vers 1660-70, d'une scène de chasse, le choix se soit porté volontairement sur une *antiquité*, peut-être une pièce de famille remontant aux grands-parents du commanditaire (n° 15, pl. 15 ; 69, pl. 76).

⁵⁵⁵ Voir infra, note relative aux flûtes.

⁵⁵⁶ RITSEMA van ECK & ZIJLSTRA-ZWEENS, 1993, p. 76.

⁵⁵⁷ LIEFKES, 2002, p. 432.

⁵⁵⁸ En réalité, en Europe du nord, la corne remonte plutôt au passé celtique que germanique ; elle est aussi très présente dans les civilisations antiques du Moyen-Orient et du Bassin méditerranéen.

⁵⁵⁹ RITSEMA van ECK, 1995, p. 21, 88.

I.B.7.b. Deuxième génération : ± 1650-1680

Si la première génération de gravure peut être rattachée à la verrerie anversoise et à son horizon chronologique, cette deuxième génération est indissociable de la production des fournaies Bonhomme de Liège, Bruxelles et Maastricht.

Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles nous apprend que deux modèles au moins du répertoire des formes produites par les Bonhomme étaient particulièrement dévolus à la gravure : la *coupe à couronne* et la *coupe à deux boutons à graver*⁵⁶⁰.

La première de ces deux mentions nous interpelle particulièrement puisque aucun verre connu ne répond à première vue à cette appellation. Par rapprochement avec des objets issus d'autres régions et d'époques différentes, on pourrait cependant imaginer que nos *calices à pinces de crustacé* correspondent aux *coupes à couronne* des Bonhomme (n° 70, pl. 77 ; 71, pl. 80 ; 72, pl. 82 ; 73, pl. 83 ; 74, pl. 84 ; 75, pl. 87). Une indéniable parenté de forme unit en effet les bocaux d'apparat à couronne façonnés à la fin du XVII^e siècle dans la verrerie de Kungsholm (Stockholm) à nos bocaux à pinces de crustacé, notamment la couronne des premiers obtenue par le croisement de grosses cannes de verre torses et crantées à la pince et les appendices en forme de feuille (pl. 260b)⁵⁶¹. Cette relation n'a rien d'étonnant quand on sait que la verrerie de Kungsholm a été fondée en 1676, après un séjour à Amsterdam, par Giacomo Bernardino Scapitta, un ressortissant du marquisat de Montferrat, tout comme les Altaristes engagés chez Bonhomme.

Que ces modèles extrêmement lourds, détonnant totalement de la production contemporaine des Bonhomme, aient été spécialement conçus pour être gravés à la roue, semble assez convaincant, puisque aucune des pièces connues n'est dépourvue de décor gravé. D'autre part le prix de vente assez élevé énoncé par le registre de Bruxelles pour lesdites *coupes à couronne* doit être justifié par un façonnage complexe et une quantité de matière qui trouvent une parfaite illustration dans ce modèle. Il est encore à souligner que quatre des exemplaires connus présentent des liens évidents avec des familles des environs de Gand, ville où ces verres ont été précisément vendus⁵⁶². Est-ce en raison de leur lourdeur que ces vases n'ont connu qu'une existence assez brève ? Leur mode ne semble pas avoir duré plus d'une dizaine d'années, aux environs de 1660 à 1670, et il paraît étonnant qu'elles n'aient pas survécu puisqu'un alourdissement de certaines formes va de nouveau se manifester dans les années 1680, alors qu'elles ont disparu.

L'autre type entièrement dévolu à la gravure, la *coupe à deux boutons*, ne pose aucun problème : seize calices à deux bulbes ont été comptabilisés dans le catalogue des verres gravés et aucun exemplaire dépourvu de gravure n'est connu (n° 30, pl. 32 ; 31, pl. 33 ; 32, pl. 34 ; 96, pl. 116 ; 97, pl. 117 ; 98, pl. 119 ; 99, pl. 121 ; 100, pl. 122 ; 101, pl. 123 ; 102, pl. 124 ; 103, pl. 125 ; 104, pl. 126 ; 105, pl. 127 ; 106, pl. 128 ; 107, pl. 130 ; 108, pl. 131). Il est quand même à signaler que, dans l'ensemble des calices à deux bulbes, c'est la catégorie la plus représentée, c'est-à-dire les calices montés sur une haute jambe composée de deux petits bulbes séparés entre eux ainsi que du pied et de la coupe par des segments de tige, qui semble correspondre à l'appellation de *coupe à deux boutons à graver* ; tandis que les calices montés sur deux larges bulbes semblent plutôt relever des *verres à la façon de Lille*, présentant plus généralement trois ou quatre bulbes. Il est par ailleurs remarquable que ce type ait justement été sélectionné pour reproduire l'effigie royale : quatre exemplaires au portrait de Charles II enfant sont en

⁵⁶⁰ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles, Vendage*, 1^{er} février 1669.

⁵⁶¹ CHARLESTON, 1980, n° 56.

⁵⁶² Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

effet répertoriés. On constate d'autre part que le modèle n'a connu aucun succès dans les Pays-Bas septentrionaux. Un autre fait est troublant : sachant que cinq verres de ce type ont été vendus à Gand en 1669, on en connaît un portant justement cette date, et un autre attaché à l'histoire locale de la capitale de Flandre. Il est par contre très déroutant pour nous que, dans leurs écrits, les producteurs n'aient accordé aucune importance à la forme ou au volume de la coupe proprement dite.

Les calices à deux bulbes connus sous cet aspect *classique* pourraient pour la plupart avoir été gravés dans les années 1660-1675. D'autres formes de coupes à deux boutons, également conçues pour la gravure, prolongeront néanmoins ceux-ci dans le dernier quart du XVIIe siècle.

Bien que ne bénéficiant pas du même déterminisme, le calice à un bulbe est également représenté par quinze exemplaires gravés, s'échelonnant sur toute la deuxième moitié du XVIIe siècle. Contrairement au modèle à deux bulbes, celui-ci est considéré comme un verre relativement ordinaire et de nombreux exemplaires non décorés sont connus. Dans ce cas encore, la forme, cylindrique ou conique, et le volume de la coupe ne semblent avoir eu aucune incidence sur les contemporains (n° 26, pl. 28 ; 27, pl. 29 ; 28, pl. 30 ; 29, pl. 31 ; 65, pl. 72 ; 84, pl. 102, 85, pl. 105 ; 86, pl. 106 ; 87, pl. 107 ; 88, pl. 109 ; 89, pl. 110 ; 90, pl. 111 ; 91, pl. 112 ; 92, pl. 113 ; 95, pl. 115).

Les flûtes à bulbe étaient également courantes : malgré l'élégance et la pureté de leur ligne qui nous séduit tellement aujourd'hui, l'absence de fioritures les privait à l'époque de la plus grande considération. Leur prix variait cependant en fonction de leur hauteur : demi-flûte ou *restillon*, grande, ou moindre. C'est visiblement la grande taille qui reçut préférentiellement les honneurs de la gravure à la pointe de diamant (n° 22, pl. 21 ; 23, pl. 22 ; 24, pl. 24 ; 25, pl. 27 ; 83, pl. 100). Alors que cinq exemplaires gravés ont été relevés pour les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, leur nombre est pléthorique dans les Pays-Bas septentrionaux ; elles ont été spécialement choisies, d'un côté comme de l'autre, pour exalter le pouvoir princier, des Habsbourg ou des Orange. Le nombre de flûtes sans décor conservées dans les musées témoigne de l'énorme succès dont elles ont bénéficié dans nos régions ; elles constituaient le verre à vin rouge par excellence, mais aussi parfois à vin blanc, avant qu'il ne soit mousseux⁵⁶³.

Les calices à trois ou quatre bulbes ne semblent pas avoir été conçus spécialement pour la gravure ; quelques exemplaires en ont cependant été pourvus (n° 109, pl. 132 ; 111-112, pl. 135 ; 113, pl. 136). Connus par les contrats des Bonhomme comme particulièrement prisés à Lille, ils devaient également l'être en Allemagne : le Vénitien Santini est engagé en 1655 à Kiel pour en réaliser. Plus troublante est l'existence de quelques calices à trois bulbes portant des scènes gravées attribuées à Francfort et dont on ne connaît pas le lieu de fabrication (n° 114, pl. 137 ; pl. 214b-c). Il n'est pas exclu que d'autres transfuges, à l'instar de Santini, aient exporté leurs talents en Hesse.

Un certain mystère entoure le modèle que j'ai défini comme *calice à jambe soufflée en cigare*. Cinq exemplaires gravés ont été répertoriés dans les Pays-Bas méridionaux et quelques autres sont connus pour la Hollande, tandis que des verres de forme apparentée avaient déjà été gravés dans les années 1640 à Nuremberg et à Dresde ; par contre, les pièces sans décor sont rarissimes. Il n'est pas impossible que ce type corresponde aux *coupes à bouton et haute olive*

⁵⁶³ Le voyageur anglais Lassels écrit en 1670 : *For the Dutch they have high glasses, called Flutes, a full yard long. For the Italians that love to drink leisurely, they have glasses that are almost as large and flat as silverplates, and almost as uneasy to drink out of*; cité entre autres par GABA-VAN DONGEN, 2004, p. 197.

ou à deux boutons et olive, citées par les Bonhomme et qui semblent démodées en 1667 puisqu'elles ne sont pas répertoriées dans le livre de comptes de Bruxelles (n° 77, pl. 89 ; 78, pl. 94 ; 79, pl. 95 ; 80, pl. 96 ; 81, pl. 98).

Véritable tour d'adresse technique, le calice ou coupe à trois piliers n'a vraisemblablement pas connu une existence très longue, puisque la verrerie de Bruxelles le brade comme vieux, au cinquième de son prix, en 1668. Un exemplaire au moins a été gravé au diamant (n° 35, pl. 37).

Eminemment représentatif de la façon de Venise à la mode des Bonhomme, le calice à serpents, dans toute sa variété de formes et de couleurs, n'a sûrement pas été conçu pour être décoré, les douze exemplaires gravés qui ont été relevés ne constituant qu'une très faible part des pièces conservées (n° 38, pl. 40 ; 39, pl. 42, 40, pl. 44 ; 41, pl. 45 ; 42, pl. 46 ; 45, pl. 48 ; 46, pl. 49 ; 115, pl. 138 ; 116, pl. 138bis ; 117, pl. 139 ; 118, pl. 140 ; 119, pl. 141). Outre la complexité de leur façonnage, les verres à serpents devaient être porteurs d'un symbolisme, aujourd'hui oublié, qui leur valut une faveur particulière. Ainsi Jean Bonhomme cite-t-il une fois les coupes à serpents à las (lacet) d'amour : une mention qui peut être associée au spécimen orné de symboles amoureux des MRAH (pl. 44). Cette notion est intéressante car le fait qu'ils aient pu servir de cadeau de fiançailles ou de gage d'amour pourrait expliquer le nombre de verres à serpents pieusement conservés dans les familles. Une autre tendance est de voir dans le double serpent symétrique, avec ses deux têtes d'oiseau opposées et ses ailettes, une stylisation de l'aigle héraldique. Cette option nous renvoie vers les symboles du pouvoir impérial allemand, dont dépendait la principauté de Liège et, par extension, les Bonhomme ; mais n'explique certainement pas le succès des verres à serpents dans les Pays-Bas. Alexandra Gaba-Van Dongen évoque un symbolisme bien plus profondément ancré dans la culture chrétienne, en relation avec l'image de Saint Jean l'Évangéliste expurgeant du calice le poison représenté sous la forme d'un serpent (pl. 263c). La superstition voulant qu'un verre de Venise change de couleur ou se brise lorsqu'il est en contact avec le poison, la présence d'un serpent au pied de la coupe aurait pu renforcer son rôle prophylactique et protéger son utilisateur contre l'excès d'alcool⁵⁶⁴. Cette iconographie serait à mettre en relation avec la coupe et le serpent, devenus l'enseigne des pharmaciens ; elle expliquerait le caractère extrêmement précieux de verres qui ne seraient offerts qu'à des personnes auxquelles on tient vraiment.

Bien plus rares sont les flûtes à serpents (n° 36, pl. 38 ; 37, pl. 39). Les deux exemplaires, gravés après 1675, et même après 1700 pour l'un d'eux, pourraient indiquer une fabrication bien plus tardive qu'il n'a été avancé⁵⁶⁵. Il semble à présent que flûtes et calices à serpents n'apparaissent pas avant le milieu du XVII^e siècle mais que leur mode pourrait bien se prolonger dans les premières années du XVIII^e siècle. Aucune précision chronologique ne peut être apportée par la forme de la coupe et des serpents.

Quatre gobelets tripodes sont ornés de gravures attribuables aux Pays-Bas méridionaux mais ce modèle a également été exploité en Hollande où il est surtout le support des magnifiques calligraphies de Willem Van Heemskerk ; dans tous les cas, il s'agit de gravures à la pointe de diamant (n° 55, pl. 59 ; 56, pl. 60 ; 57, pl. 62 ; 58, pl. 63-64). Portant pour la plupart l'indication de la date de leur gravure, tous ces gobelets se situent entre 1658 et 1687, trois des exemplaires dus à Van Heemskerk portant le millésime de 1679. Il me semble que ces objets peuvent sans hésitation être assimilés aux verres à bière lisses grands et petits avec une règle dans le fond

⁵⁶⁴ GABA-VAN DONGEN, 2004, p. 222.

⁵⁶⁵ EL DEKMAK-DENISSEN, 1989, p. 132.

et trois amperons même fabriqués par les Bonhomme. Ils se distinguent assez aisément des gobelets tripodes gravés à Nuremberg à la même époque par la présence de l'anneau débordant et par le fait que les pieds soient ici massifs alors qu'ils sont soufflés à Nuremberg.

I.B.7.c. Troisième génération : ± 1675-1700

Alors qu'un certain nombre de modèles comme les calices et flûtes à bulbe, les calices et flûtes à serpents, les gobelets tripodes, poursuivent leur existence durant toute la deuxième moitié du XVII^e siècle, d'autres types apparaissent à une date indéterminée du dernier quart du siècle ; il semble qu'ils puissent être assimilés aux mentions de *verres à l'Angleterre* relevées dans les contrats des Bonhomme à partir de 1680⁵⁶⁶. Cette nouvelle catégorie se distancie des produits précédents par l'introduction d'une nouvelle technologie qui confère au verre un aspect tout à fait particulier. Indépendamment des formes qui s'alourdissent et se couvrent de reliefs plastiques, les pièces conçues dans cet esprit sont aujourd'hui atteintes par le *crizzling*. Consécutive à un équilibre déficient en durcissant, cette *maladie du verre*, consiste en une fissuration microscopique de la matière, qui aboutit dans les pires des cas à une désagrégation de la pièce. Ce phénomène a été constaté dans diverses régions, sur des verres du dernier quart du XVII^e et du premier quart du XVIII^e siècle, une époque où les producteurs expérimentaient de nouvelles recettes afin de purifier la matière. On peut notamment le voir sur les produits de Ravenscroft, antérieurs à 1675 donc dépourvus de plomb ; mais aussi sur certaines pièces prestigieuses de Dresde, de Cassel et de Potsdam, qui firent d'ailleurs l'objet de procès entre directeurs et travailleurs de ces manufactures. L'adjonction d'une faible quantité d'oxyde de plomb à la composition semble avoir constitué le remède dans ces derniers cas. Est-ce à ce même mal que font allusion, sous le terme de *pâleur*, les lettres adressées de 1673 à 1677 par Jean Tilman d'Heur à son oncle Henri Bonhomme⁵⁶⁷ ; et les remèdes qu'il y préconise, à savoir la crème de tartre, le salpêtre et le borax, se sont-ils montrés efficaces ? On peut en douter, car ils ne pouvaient que compromettre encore davantage la résistance du verre ; mais une chose est sûre : en cette époque de recherche, les Bonhomme ont rencontré et se sont inquiétés très tôt des mêmes inconvénients de recette que les grands inventeurs anglais et allemands. Il n'est pas impossible que l'inaptitude à gérer ce problème de dévitrification soit l'une des causes de leur déclin au tournant du siècle. Bien qu'ils aient connu l'usage du plomb pour renforcer l'éclat du verre, les Bonhomme n'ont pas mesuré ses propriétés de durcissant et leurs *verres à l'Angleterre* restent marqués par cette faiblesse jusque dans les premières années du XVIII^e siècle.

L'exemple le plus représentatif de cette génération est un calice dont la coupe, conique ou cylindrique, se développe en un volume considérable et s'orne, dans la plupart des cas, sur son tiers inférieur, d'un motif plastique de côtes pincées en X, appelé *npt diamond wies* par Ravenscroft en 1677. La jambe est généralement constituée d'un ou de deux gros bulbes lobés en côtes de melon, séparés entre eux et de la coupe par trois disques superposés de taille décroissante, et écartée du pied par un segment de tige en bobine (n° 59, pl. 65 ; 60, non illustré ; 61, pl. 66 ; 120, pl. 142 ; 121, pl. 143 ; 122, pl. 144 ; 123, pl. 145 ; 124, pl. 147 ; 125, pl. 148, 126, pl. 150 ; 127, pl. 151 ; 128, pl. 152 ; 129, pl. 154). Lorsque un couvercle ferme ce type de vase, il

⁵⁶⁶ Van de CASTEELE, 1887, p. 466-467.

⁵⁶⁷ RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 322.

présente le même ornement de côtes en X sur l'aplanissement et est pourvu d'un gros anneau de préhension, tors et soudé dans une collerette ondulée. Ces bocaux sont principalement voués à la gravure et les rares exemplaires qui n'y ont pas été destinés sont alors couverts d'un décor plastique de côtes en X. Eu égard à l'appellation de *verres à l'Angleterre*, il ne fait aucun doute que cette abondance de lourds décors à chaud est empruntée aux premières productions de Ravenscroft et au verre baroque londonien⁵⁶⁸.

Au-delà de l'influence anglaise qui y a été volontairement plaquée par les producteurs, ces modèles ne se conçoivent pas autrement que sous une forme évoluée du calice à deux bulbes *classique* des années 1660, dont la coupe se serait développée au détriment d'une jambe dès lors écrasée (pl. 266). Un nombre conséquent d'exemplaires approximativement datés permet de situer les limites chronologiques les plus larges de ces bocaux entre 1675-80 et 1705.

Une autre tendance, bien moins représentée, d'évolution de la *coupe à deux boutons* se manifeste sous la forme d'un calice aux proportions *classiques* mais dont la jambe est constituée de deux nœuds massifs, juste allégés d'une bulle d'air (n° 64, pl. 70 ; 133, pl. 157 ; 134, pl. 159). Le manque d'informations chronologiques précises relatives à ce modèle, également affecté par le *crizzling*, interdit de dégager quelque conclusion radicale quant à l'origine de la forme ; mais, le fait que certains calices et gobelets à pied soient montés sur un seul nœud massif, devrait lui aussi nous orienter vers l'Angleterre (n° 63, pl. 68 ; pl. 69). Le nœud plein et le bas de coupe massif sont en effet deux des caractères soulignés par John Greene dans ses commandes de verres à bière adressées au verrier Alvise Morelli de Murano entre 1667 et 1672 (pl. 255c). L'un de ces types a certainement été vendu dans les Pays-Bas septentrionaux puisqu'un exemplaire a été trouvé en fouilles à Delft et un autre, gravé dans le style de Willem Mooleyser (actif à Rotterdam entre 1660 et 1700), est conservé aux MRAH. Le double nœud allégé d'un bulle d'air se retrouve dans les plus anciennes manifestations du cristal anglais où il se transforme en balustre, vers 1690. En ce qui concerne la fabrication des calices à deux nœuds, gravés dans les Pays-Bas méridionaux, rien ne nous assure cependant de la responsabilité des Bonhomme, car ces quelques exemplaires pourraient éventuellement témoigner de l'activité de Barbençon en matière de verrerie fine à la fin du XVIIe siècle.



Les transferts incessants de verriers italiens entre Londres, les Pays-Bas et Liège expliquent certainement ce jeu d'influences réciproques. Le parcours du Vénitien Paolo Mazzolao est particulièrement significatif à cet égard : parti de Murano en 1640, il travaille quelques années à Londres où il est spécialisé dans le façonnage des verres ornés ; en 1655, il est embauché à Liège chez Bonhomme, travaille dans leur verrerie de Wijck⁵⁶⁹ et baptise un enfant à Maastricht ; il part en 1662 pour Rouen et est ensuite appelé par Colbert à Paris où il est encore en 1691⁵⁷⁰. En 1677, le Vénitien Vincenzo Pompeio, venant de Londres où il avait appris la fabrication du *cristal* auprès de Ravenscroft, s'établit à Anvers puis se retrouve à Maastricht avant de regagner Londres en 1686⁵⁷¹. L'apport à Maastricht de la recette du verre au plomb avait précédemment été imputée à ce Pompeio sur base des relations stylistiques qui unissent les produits Bonhomme à ceux de Ravenscroft ; mais les analyses de composants prouvent aujourd'hui que le plomb est presque totalement absent de ces verres crizzlés liégeois. On peut encore citer le contrat d'engagement d'Ottavio Massaro chez les Bonhomme

⁵⁶⁸ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001

⁵⁶⁹ Quartier de Maastricht situé sur la rive droite de la Meuse.

⁵⁷⁰ SCHUERMANS, 1890, pp. 100, 131, 157-158 ; 1892, p. 117-122 ; THORPE, 1935, p. 126 ; ENGEN, e.a., 1989, p. 90.

⁵⁷¹ SHUERMANS, 1885, p. 39 ; 1887, p. 340 ; 1888, p. 208 ; 1890, pp. 126, 161 ; 1891, p. 74 ; THORPE, 1935, p. 156 ; CHAMBON, 1955, p. 117 ; CHARLESTON, 1968, p. 157.

en 1680, qui stipule qu'il doit confectionner chaque jour 60 verres à l'Angleterre⁵⁷². Mais il doit s'agir dans ce cas de modèles bien plus simples car on imagine difficilement qu'un verrier, même expérimenté, ait pu réaliser autant de calices compliqués en douze heures de travail⁵⁷³.

Le dernier avatar de la *coupe à deux boutons à graver* se manifeste sous la forme d'un calice à coupe cylindrique monté sur un jambe constituée de deux larges nœuds lobés en oblique, séparés par quelques disques et écartés du pied par une tige (n° 131, pl. 155 ; 132, pl. 156). Cette forme n'est connue à ce jour que par deux exemplaires, également *crizzlés*. Le calice dédié à la chambre de rhétorique de Bruges, datable des premières années du XVIIIe siècle, est peut-être l'un des derniers représentants du verre d'apparat baroque, dans le goût imposé par les Bonhomme.

I.B.7.d. Quatrième génération : début du XVIIIe siècle

Certains modèles appartenant à la deuxième moitié du XVIIe siècle ont encore été gravés dans les premières décennies du XVIIIe siècle ; c'est le cas de la flûte à serpents aux armes de Philippe V d'Espagne et du calice des *Drie Sanctinnen* de Bruges. Est-ce à dire que ces modèles sont encore produits à cette époque, ou ces verres ont-ils été choisis pour être gravés en fonction de leur statut d'antiquité ? La réponse n'est pas encore apparue.

Une morphologie vraiment nouvelle, directement inspirée du cristal anglais, se révèle dans le calice aux armes des Colnet de Gand (n° 66, pl. 73). Coupe aux parois épaisses et fond massif, nœud évidé d'une bulle, se prolongeant en balustre inversé, pied massif sans repli, absence de disques intermédiaires. L'état de *crizzling* indique qu'ici encore, si la forme est copiée, la recette du verre au plomb est toujours ignorée.

Les verres gravés aux armes des princes-évêque Georges-Louis de Berghes et Jean-Théodore de Bavière, dans le courant du XVIIIe siècle, sont des verres de table ordinaires à *jambe de chien*, ou *jambe silésienne*, influencés par les goûts anglais et allemand régnant à l'époque dans toute la classe moyenne (n° 137, pl. 162 ; 138, pl. 163 ; 139, pl. 164).

⁵⁷² Van de CASTEELE, 1887, p. 466-467 ; SCHUERMANS, 1887, p. 224 ; CHAMBON, 1955, p. 117 ; ENGEN, e.a., 1989, pp. 140, 144.

⁵⁷³ Ce qui équivalait à une pièce toutes les 12 minutes.

Coupes	
Tazza à jambe en mufles de Lion Anvers, Pasquetti ou Mongardo ? Vers 1575	Coupe hémisphérique à cordons crénelés Anvers ? Vers 1600
1, pl. 1 (Nimègue) 2-3, pl. 2 (Binche)	4, pl. 3 (Paris)

Gobelets évasés à anneau de base	
Gobelet évasé à mascarons au V inversé, rosettes à perle bleue et rubans crénelés Anvers, Mongardo ou Gridolphi	Gobelet évasé à anneau de base crénelé Anvers ?
9, pl. 8, <u>1608</u> (Douai)	7, pl. 6, <u>1581</u> (Liège) 8, pl. 7 (Rotterdam)

Berkemeier façon de Venise	
Berkemeier à mascarons au V inversé et à la pastille, et rosettes à perles bleues Anvers, Mongardo	Berkemeier lisse
11, pl. 10, <u>1592</u> (MRAH)	12, pl. 12 (Utrecht)

<i>Cloche ducdalf</i>
Cloche Ducdalf à mascarons au V inversé et rosettes bleues Anvers, Mongardo
13, pl. 13 (Londres, V & A)

Cornes	
Corne à rubans ondés Anvers ?	Corne à rubans crénelés Anvers ?
15, pl. 15a, <u>1595-99</u> (Londres, BM)	17, pl. 15b, <u>1610</u> (Vleeshuis)
69, pl. 76 (Ecouen)	

Calices à jambe en cigare
Bruxelles, Bonhomme ?
77, pl. 89, <u>1660</u> (MRAH)
78, pl. 94
79, pl. 95
80, pl. 96
81, pl. 98

Flûtes à bulbe	
Bruxelles, Savonetti	Liège ou Bruxelles, Bonhomme
22 , pl. 21, <u>1654</u> (MRAH)	24 , pl. 24 <u>vers 1675</u> (Liège)
23 , pl. 22, <u>1656</u> (Liège)	83 , pl. 100
	25 , pl. 27 (Trêves)

Calices à bulbe	
Coupe cylindrique Liège ou Bruxelles, Bonhomme	Coupe conique Liège ou Bruxelles, Bonhomme
84 , pl. 102, <u>1663</u> (MRAH)	26 , pl. 28 (Vleeshuis)
87 , pl. 107	27 , pl. 29 <u>1695</u>
88 , pl. 109, <u>1666</u> (MRAH)	28 , pl. 30
89 , pl. 110	29 , pl. 31
	65 , pl. 72
	85 , pl. 105 <u>1663</u>
	86 , pl. 106
	90 , pl. 111 (La Haye)
	91 , pl. 112
	92 , pl. 113 (Liège)
	95 , pl. 115

Calices à deux bulbes		
Coupe cylindrique et petits bulbes Bruxelles, Bonhomme	Coupe conique et petits bulbes Bruxelles, Bonhomme	Coupe évasée et gros bulbes Liège ou Bruxelles, Bonhomme
pl. 32, <u>1669</u>	98 , pl. 119, <u>1666</u>	31 , pl. 33 (MRAH)
96 , pl. 116, <u>1666</u> (Sèvres)	99 , pl. 121, <u>1666</u>	32 , pl. 34
97 , pl. 117 <u>1666</u>	106 , pl. 128 (Gand)	107 , pl. 130 (MRAH)
100 , pl. 122 (Prague)		
101 , pl. 123 (Bonn)		
102 , pl. 124 (MRAH)		
103 , pl. 125 (Charleroi)		
104 , pl. 126		
105 , pl. 127		

Calices à trois bulbes ou plus		
Coupe cylindrique Bonhomme ?	Coupe évasée Bonhomme	Forme exceptionnelle Bonhomme
114 , pl. 137	109 , pl. 132 (Von Strasser)	110 , pl. 134, <u>1664</u> (Bruges)
	111 , pl. 135a	
	112 , pl. 135b (Trêves)	
	113 , pl. 136 (MRAH)	

Calices à pinces de crustacé			
Jambe à arc double		Jambe à arc simple	
Coupe cylindrique Bruxelles, Bonhomme	Coupe conique	Coupe cylindrique Bruxelles, Bonhomme	
70 , pl. 77, <u>1664</u> (MRAH) 71 , pl. 80, <u>1661</u> (Von Strasser) 73 , pl. 83	72 , pl. 82 (Corning)	74 , pl. 84 (MRAH) 75 , pl. 87 (Mayence)	

Calice à trois piliers
Liège ou Bruxelles, Bonhomme
35 , pl. 37

Flûtes à serpents
36 , pl. 38, <u>1676-1689</u> (MRAH)
37 , pl. 39, <u>1700-1713</u> (Ecouen)

Calices à serpents				
C. cylindrique	Coupe pointue	Coupe conique	Coupe haute	Serpent spécial
39 , pl. 42 (MRAH)	116 , pl. 138b, <u>1664</u> (Berlin) 118 , pl. 140 (Ecouen)	38 , pl. 40, <u>1666</u> (MRAH) 41 , pl. 45 (MRAH) 42 , pl. 46 115 , pl. 138, <u>1664</u> 117 , pl. 139	40 , pl. 44 (MRAH) 45 , pl. 48 119 , pl. 141	46 , pl. 49 (Ecouen)

Gobelets tripodes		
Forme basse	Forme moyenne	Forme haute
55 , pl. 59, <u>1658</u> (MRAH)	56 , pl. 60, <u>1658-1676</u> 57 , pl. 62 (Munich)	58 , pl. 63, <u>1687</u> (Liège)

Calices à bulbe lobé et décor plastique	
Coupe cylindrique	Coupe conique
120 , pl. 142 (MRAH)	121 , pl. 143 (Liège) 122 , pl. 144

Calices à deux bulbes lobés et décor plastique		
Coupe cylindrique	Coupe conique	Coupes diverses et anses
62, pl. 67 126, pl. 150 127, pl. 151	59, pl. 65 60, non illustré 123, pl. 145 (MRAH) 124, pl. 147, <u>1695-1705</u> (Stuttgart) 125, pl. 148 (Londres V & A) 128, pl. 152 (Liège)	61, pl. 66 (MRAH) 129, pl. 154 (Liège) 108, pl. 131

Calice à nœud et coupe conique
63, pl. 68, <u>1687</u>

Calices à deux nœuds	
Coupe cylindrique	Coupe conique
133, pl. 157 (Douai) 134, pl. 159	64, pl. 70 (Liège)

Calices à deux nœuds lobés en oblique et coupe cylindrique
131, pl. 155 (Bruges) 132, pl. 156 (New Orleans)

Verre à l'anglaise
Gand, Colnet 66, pl. 73, <u>1711-1715</u> (Charleroi)

Verres à jambe silésienne
137, pl. 162, <u>1724-1743</u> (Liège) 138, pl. 163, <u>1744-1763</u> (MRAH)

Verres à latticini
140, pl. 165, vers <u>1790</u> (Liège)

Vert = gravure à la pointe de diamant

Bleu = gravure à la roue

Deuxième partie

*Documents relatifs
aux verriers Bonhomme*

II.A. L'importance des Bonhomme dans l'art et l'industrie du verre en Belgique au XVIIe siècle

Au terme du catalogue des verres gravés dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, j'estime qu'environ 77% de ceux-ci appartiennent à la deuxième moitié du XVIIe siècle et sont en majorité liés à l'activité industrielle des Bonhomme. Cette constatation m'a amenée à cibler plus particulièrement cette tranche chronologique et l'incidence des Bonhomme dans l'histoire de la verrerie nationale.

L'épopée de cette famille liégeoise avait déjà été magistralement mise en évidence à la fin du XIXe siècle par Van de Casteele et Schuermans sur base des documents conservés aux archives de Liège, particulièrement les contrats d'embauche et l'acte de partage des verreries⁵⁷⁴. Ces données, parfaitement synthétisées en 1955 par Chambon dans son *Histoire de la verrerie en Belgique*, le seront encore, sous une forme richement illustrée, en 1989, dans *Le verre en Belgique* dirigé par Engen. La contribution de Fettweis à cet ouvrage apporte en outre, grâce à une première étude du *livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*, un supplément non négligeable à cette base de connaissances.

Chance, hasard et relations m'ont aujourd'hui permis de prendre connaissance de deux autres documents inédits de tout premier ordre : le *Mémorial de Jean Bonhomme*, conservé aux archives de Maastricht, et le *Manuel* manuscrit de Jean Bonhomme, détenu par un collectionneur privé⁵⁷⁵. L'étude approfondie de ces trois importants documents manuscrits m'a permis de préciser nombre de points déjà ébauchés et d'apporter une part nouvelle à la biographie des Bonhommes et à leur incidence sur l'histoire du verre.

II.A.1. La dynastie des Bonhomme

Première génération : le fondateur (pl. 235ter)

Jean BONHOMME, Bonhome ou Bounam⁵⁷⁶ (1587-1667), fils d'Henri et de Jeanne HUBERTI, avait épousé Jeanne MEWIS (1583-1636) qui lui a donné sept enfants dont trois garçons : Henri, Léonard et Jean II ; ainsi que quatre filles : Marie, Anne, Jeanne et Ode. Sa seconde épouse, Elisabeth TIMMERMANS, a donné naissance à un fils : Guillaume.

⁵⁷⁴ Voir bibliographie de ces deux auteurs.

⁵⁷⁵ C'est grâce à l'intervention de M. Peter Te Poel que Mme Keyser-Schuurman m'a signalé l'existence du premier, et grâce à l'amitié de M. Willy Van den Bossche que j'ai pu étudier le second ; qu'ils en soient ici une nouvelle fois remerciés.

⁵⁷⁶ *Annuaire de la Noblesse de Belgique*, 10, 1856 ; 34, 1880 ; KEYSER-SCHUURMAN, 1992, p. 35-39.

Jean Bonhomme s'associe en 1627 à Guy Libon dans le but d'ériger à Liège un four à houille ; il s'agit de la première mention en Belgique d'utilisation du charbon comme combustible pour la fonte du verre. Cette installation est parfois assimilée à la *Verrerie du Jonkeu* en Avroy, ce qui est peu probable, cette dernière étant dévolue à la verrerie fine. Jean Bonhomme reprend ensuite, par l'intermédiaire de Jean de Glen, la *Verrerie du Mouton d'or* appartenant à Louis Marius. En 1637, il cède l'entreprise à ses deux fils aînés, Henri et Léonard, dont le second est déjà le beau-fils de Jean de Glen. En 1639, en association avec Mathieu Hacken, il crée la *Verrerie des Allemands*, pour la fabrication de verrerie commune, et la cède rapidement à ses fils.

Deuxième génération : l'association des frères Bonhomme

- Henri BONHOMME (1608-1679), veuf en première noce d'Hélène OPHOVEN (+1641) dont il a une fille, épouse en 1642 Marie de GLEN (1617-1691) qui lui donnera quatre enfants dont trois fils : Jean-Maximilien, Henri-François et Guillaume ; et une fille : Elisabeth ;
- Léonard BONHOMME (1612-1668), époux d'Ode de GLEN (+1701), aura quatre enfants : Léopold et Gilles-François survivant à Henri et Marie, morts en bas âge ;
- Jean II BONHOMME (1619-1662), docteur en droit et chanoine de Sainte-Croix à Liège ;
- Marie (1611-1675) épouse en 1644 Henry TOURNAYE ;
- Anne (1615-1701) épouse Jean d'HEUR ;
- Jeanne (1616-) épouse Nicolas delle PAIRE ;
- Ode (1625-) épouse Arnould SOIRON.

Après avoir reçu de leur père les verreries du *Jonkeu*, dite aussi *des Vénitiens*, et du *Mouton d'or*, ainsi que celle dite *des Allemands*, Henri et Léonard Bonhomme s'approprient, en 1650, la *Verrerie de Fragnée*, appartenant aux Furnon et elle aussi spécialisée dans le verre commun. Sitôt parvenus à dominer toutes les implantations liégeoises, ils s'infiltrèrent progressivement dans la gestion des fournaies de Châtelet, Huy, Namur, Maastricht, Jumet, Bois-le-Duc, Verdun, Bruxelles et Anvers. Leur but est de juguler la concurrence des autres entrepreneurs tout en s'appropriant leurs privilèges, de manière à s'imposer dans un plus vaste territoire et à y écouler la production liégeoise⁵⁷⁷. La verrerie de Maastricht, d'abord louée à Libon, lui est ainsi finalement rachetée.

A partir de 1648, des dissensions commencent à altérer les relations entre les deux frères, concernant particulièrement la gestion des verreries situées hors de Liège. Un premier acte notarié institue une alternance annuelle de gestion de ces filiales ; ce pacte est cependant rompu en 1655 et un partage est décidé, consécutif à l'établissement d'un inventaire estimatif, bien que la gestion reste bicéphale. En dépit de leurs oppositions personnelles, les frères Bonhomme continuent en effet à assurer le développement de l'entreprise et à gérer en commun, et avec leurs épouses, l'engagement ou le renom des verriers qu'ils se distribuent en fonction des besoins locaux.

C'est également en 1648 que Jean II Bonhomme intervient dans les affaires de verrerie⁵⁷⁸. Selon Schuermans, il aurait été appelé par ses frères à des fins diplomatiques pour préparer le

⁵⁷⁷ La dernière phrase de l'acte de rupture de 1655 illustre parfaitement cette ambition : *Que le cas arrivant que le temps et occasion permettassent de faire une verrerie en Bruxelles, Collongne ou aultre place, pas plus proche de Liège et Mastrecht, tant pour maintenir les passaiges ouverts pour la distribution des verres des susdittes verreries de Liège et Mastrecht, que pour se deffendre allencontre de quelques aultres envieux ou erecteurs de verrerie, il serat permis audit Henry, voire en le signifiant avant tout audit Leonard son frere de le faire à ses despens et proffits.* (Van de CASTEELE, 1878, p. 213).

⁵⁷⁸ Acte authentique du 24 juin 1648, conservé aux RAL de Maastricht, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 318.

rachat de la verrerie de Bruxelles, une mission qu'il mène à bien puisque l'acte de cession de Van Lemens est signé en 1658 et qu'ils prennent aussitôt pied dans la capitale des Pays-Bas⁵⁷⁹. Il apparaît néanmoins aujourd'hui que le rôle de Jean II Bonhomme a été beaucoup plus important que ne le soupçonnait Schuermans. Avant ses tractations avec les autorités de Bruxelles, le chanoine rencontre en Allemagne l'empereur Ferdinand III, dans le but d'obtenir l'anoblissement de la famille. Il est également l'auteur d'un véritable manuel de technologie et de gestion de l'industrie verrière, témoignant de la maîtrise de la famille dans ce domaine. Les relations entre Henri et Léonard ne font cependant que s'envenimer jusqu'en 1665, quand Léonard insulte et agresse personnellement son frère aîné, proclamant sa défiance à l'égard de sa gestion de la filiale de Bruxelles. Il est vrai qu'Henri Bonhomme exerçait une autorité, sans doute justifiée par son droit d'aînesse mais surtout assise sur son népotisme ; ce qui a probablement irrité son frère⁵⁸⁰. La dissolution de la société, proposée par Henri est matérialisée en août 1666, après remise de tous les comptes. Les fournaies de Bois-le Duc, de Maastricht et celle du *Jonkeu* à Liège sont alors attribuées à Henri, tandis que Léonard reçoit Bruxelles et l'officine de *Fragnée* ; l'un des établissements liégeois, probablement le *Mouton d'or*, est partagé en deux par un mur⁵⁸¹. La direction de la verrerie de Bruxelles est aussitôt déléguée au fils aîné de Léonard, Léopold Bonhomme.

Troisième génération : Bonhomme et Bounam de Ryckholt

D'Henri et Marie de Glen :

- Jean-Maximilien BONHOMME (1643-1718), adopte en 1683 le nom de BOUNAM de RYCKHOLT après avoir épousé en 1668 Anne de VALZOLIO (+1710), dont naîtront Henri, Jean-Baptiste, Adrien-Joseph, Pierre-François et plusieurs filles ;
- Henri-François BONHOMME (1656-1742), doyen de Saint-Servais à Maastricht ;
- Guillaume BONHOMME ou de BOUNAM de RYCKHOLT (1659-1700), épouse en 1680 Margaretha LEZAACK (1651-1725).

De Léonard et Ode de Glen :

- Léopold BONHOMME (1649-1736) épouse en 1677 Marie-Pétronille BOUXHON qui lui donne deux fils : Nicolas-François et Léopold-Joseph-Léonard ;
- Gilles-François BONHOMME (1659-1728).

Après le décès de Léonard en 1668, Léopold continuera à assurer la direction de l'usine de Bruxelles sous la tutelle d'Ode de Glen ; il y est parfois secondé par Gilles-François. La verrerie de Bruxelles perd son privilège en 1682 mais semble travailler encore au moins jusqu'en 1686.

Après le décès d'Henri, en 1679, c'est son fils aîné Jean-Maximilien qui reprend la direction de ses propriétés de Maastricht et de Liège, sous la supervision de sa mère, Marie de Glen. Le Mouton d'Or devient, vers 1680, le couvent des Célestins. Il semble que les Bounam centrent ensuite leurs activités sur Maastricht où la verrerie se prolongera jusqu'au début du XIXe siècle, axée toutefois sur une production plus ordinaire.

⁵⁷⁹ Placard royal du 6 août 1658, conservé aux RAL de Maastricht, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 321.

⁵⁸⁰ Il ressort de plusieurs documents que divers membres au second degré de la famille étaient impliqués dans les affaires, notamment Hendrick Ophoven, beau-frère d'Henri par son premier mariage, ainsi que Jean d'Heur et Arnould Soiron, maris de deux des sœurs, et Jean Tilman d'Heur, l'un des neveux.

⁵⁸¹ Une contestation relative à l'entretien de ce mur opposera encore les enfants des protagonistes : RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 323.

Jean Tilman d'Heur, qui avait été délégué par son oncle Henri à la direction et avait été associé pour moitié aux bénéfices de la verrerie de Verdun connaît de sérieuses difficultés dès les années 1675 mais est toujours en place en 1677.

Les différends opposant Henri et Léonard se sont vraisemblablement poursuivis entre leurs descendants, notamment à propos de la fournaise partagée. A la fin du XVII^e siècle la famille se divise en deux branches distinctes. Les descendants de Léonard, tout en conservant la forme française du nom, formeront par la suite une lignée aristocratique, les barons de BONHOME, tandis qu'une autre branche répondra au patronyme BONHOMME. Les descendants d'Henri resteront quant à eux attachés à la forme wallonne du nom : BOUNAM. Après avoir acheté en 1683 la seigneurie de Ryckholt à proximité de Maastricht, Jean Maximilien, fils aîné d'Henri Bonhomme, adopte le nom de BOUNAM de RYCKHOLT qui se maintiendra jusque dans la première moitié du XX^e siècle.

II.A.2. Les sources

Documents conservés aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles

Un dossier relatif aux verreries, et rassemblant des documents extraits des *Papiers d'Etat et de l'Audience*, a été constitué vers 1880 par Alexandre Pinchart dans la collection des *Manuscrits divers* sous le n° 1468, et intitulé *Requêtes et octrois divers accordés de 1531 à 1739*. Les documents classés sous les n° B. 5 à 7, 9 et 11, ainsi que les C. 1 à 3, concernent les Bonhomme⁵⁸². Le contenu de cette liasse a été abondamment commenté par Schuermans dans sa 9^e lettre⁵⁸³. Après avoir disparu pendant une centaine d'années, ce dossier, a été retrouvé par René Laurent en 1999.

Documents conservés aux Archives de l'Etat à Liège

Il s'agit avant tout des contrats d'engagement de verriers passés par Henri Bonhomme devant les notaires Théodore et Gérard-François Pauwea, actifs à Liège de 1639 à 1682, ou par Ode de Glen devant le notaire Amel Dujardin. Ces actes, découverts et commentés par Van de Castele, ont été partiellement réétudiés par Yernaux en 1941 et par Van Heule en 1958⁵⁸⁴. Toutes les transactions menées au sein-même de la famille ont aussi fait l'objet d'actes notariés passé à l'étude de Me Pauwea. Le premier acte de partage avec estimation des biens, en 1655, a lui aussi été présenté et commenté par Van de Castele⁵⁸⁵. La procuration à Jean Bonhomme pour l'acquisition de la verrerie de Bruxelles en 1657, ainsi que les différents contrats liant Henri Bonhomme et ses sœurs et beaux-frères, comme son neveu Jean Tilman

⁵⁸² LAURENT, 2002, p. V-XI.

⁵⁸³ SCHUERMAN, 1889.

⁵⁸⁴ Van de CASTEELE, 1878, p. 199-226 et 1887, p. 453-484 ; YERNAUX, 1941, p. 268-297 ; Van HEULE, 1958, p. 133-143.

⁵⁸⁵ Van de CASTEELE, 1878, p. 210-213 ; SCHUERMAN, 1884, p. 317-319.

d'Heur entre 1662 et 1666 y sont conservés ; de même que les minutes du procès menant à la dissolution de la société en 1666⁵⁸⁶.

Documents conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles

Plus personne ne sait aujourd'hui par quel biais le livre de comptes tenu par Léopold Bonhomme pour la verrerie de Bruxelles, de 1667 à 1673, est arrivé aux Archives de la Ville. Signalé brièvement par Chambon en 1955, il a été étudié dans les grandes lignes par Fettweis en 1989. Une nouvelle étude approfondie s'imposait donc, qui fait l'objet du chapitre II.B de la présente thèse.

D'autres documents relatifs aux verreries de Bruxelles, mais n'ayant aucune relation avec les Bonhomme, sont également conservés dans les liasses 715 et 715b : *Industries diverses*.

Les archives de la famille de Bounam de Ryckholt conservées à Maastricht

Après la mort du dernier représentant mâle de la famille en Belgique, Philippe du Bois est autorisé en 1934 à adjoindre à son nom celui de sa mère, inaugurant ainsi la branche du Bois de Bounam de Ryckholt ; son petit-fils, Philippe du Bois de Bounam de Ryckholt, et ses enfants, reçoivent, en 1977, l'autorisation de substituer à leur patronyme celui de de Bounam de Ryckholt⁵⁸⁷. La descendance masculine de la branche hollandaise de la famille s'éteint en 1923 avec le décès d'Isidore de Bounam de Ryckholt. C'est la petite-nièce de ce dernier, Mademoiselle Vos de Wael, fille d'Adèle Maria Louisa de Bounam de Ryckholt, qui a fait don, en 1977, des archives familiales aux Archives de l'Etat (hollandais) dans le Limbourg à Maastricht.

A leur arrivée à Maastricht en 1977, les archives données par Melle Vos de Wael étaient contenues dans deux caisses et constituaient environ trois mètres de rayonnage ; elles se sont ajoutées aux cinq caisses transférées des Archives de l'Etat (belge) à Hasselt en 1953. Cet ensemble de documents, principalement relatifs à la famille de Bounam de Ryckholt, touche également des familles apparentées et l'histoire des domaines qu'elles ont occupé⁵⁸⁸.

L'inventaire dressé en 1992 par W.E.S.L. Keyser-Schuurman a permis d'en dégager un certain nombre de dossiers contenant des éléments inédits de toute première importance pour l'histoire de la verrerie.

Le Mémorial de Jean Bonhomme est sans aucun doute le document le plus important de ce fonds, en volume comme en intérêt. Son étude détaillée constitue le chapitre II.C de cette thèse.

Parmi les autres dossiers, se trouvent notamment les actes d'association et de cession d'une part des droits de Jean Bonhomme père à Henri et Léonard, des comptes de partage de Jean Bonhomme père en faveur d'Henri, trois versions du testament d'Henri Bonhomme et Marie de Glen, l'acte d'association de Jean II à ses frères, le placard royal annonçant la cession de la verrerie de Bruxelles. On y voit encore un contrat d'engagement d'Hendrick Ophoven à Maastricht, une série de lettres de Jean Tilman d'Heur en provenance de Verdun, des actes concernant les propriétés de Liège et particulièrement la contestation relative au mur coupant la verrerie de Liège en deux parties, ou encore le courrier de la mère Alexis évoquant la recherche du diplôme nobiliaire égaré à Vienne.

⁵⁸⁶ Van de CASTEELE, 1878, p. 215-219.

⁵⁸⁷ *Etat présent de la noblesse belge*, annuaire 1985, p. 125.

⁵⁸⁸ KEYSER-SCHUURMAN, 1992, p. 21-29.

Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme

La découverte récente de ce monument dans une collection privée est assez rassurante. Elle nous indique que de tels documents peuvent encore circuler et, connaissant maintenant la personnalité des Bonhomme, on peut être sûr que d'autres livres de comptes ont été tenus, que d'autres notices techniques ont été consignées. Des masses de courrier personnel attendent peut-être dans une vieille malle que l'on vienne les découvrir...

II.B. Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles

Volume in fol. (approximativement 29 x 21 x 5 cm), en papier non paginé (estimé à 400 p.), relié sous carton fort couvert de parchemin blanc.

Archives de la Ville de Bruxelles, Inv. 2281 ; catalogue Pergamini n° 377.

Date d'entrée et origine inconnues⁵⁸⁹.

Apparemment ignoré des historiens du XIXe siècle, ce manuscrit semble avoir été tiré de l'oubli par Raymond Chambon qui en donne un bref signalement dans son *Histoire de la verrerie en Belgique*⁵⁹⁰. Cette absence de développement, injustifiée en regard de la portée du document dans le contexte de l'histoire nationale du verre, trouve peut-être aujourd'hui une explication : la lecture intégrale du manuscrit Bonhomme fait apparaître de nombreuses analogies avec les présumés faux manuscrits Chambon, aussi bien dans la terminologie des pièces que dans la relation des problèmes juridiques opposant Bonhomme et Colnet ; il n'est donc pas impossible que le premier ait servi de source aux seconds et que leur auteur ait voulu en estomper l'évidence.

Henri Fettweis, tout en soulignant les difficultés de décryptage, s'est appliqué à la lecture du manuscrit Bonhomme et en a extrait l'essentiel pour en donner une excellente interprétation dans son chapitre sur les verreries de Bruxelles⁵⁹¹. On peut cependant regretter qu'il n'ait pas pu mener à bien l'étude complète qu'il projetait alors. La mention de coupes à graver, relevée par ce dernier, fournissait néanmoins un incitant de poids à reprendre et approfondir la lecture dans le but d'y trouver d'autres informations concernant la gravure. Le travail s'est malheureusement avéré vain dans cette optique mais m'a permis d'ouvrir des voies dans lesquelles mes devanciers ne s'étaient pas aventurés.

II.B.1. Le document

Il s'agit d'un livre de comptes, entamé à la date du 24 avril 1667 et divisé en trois parties inégales dont la première, intitulée *Registre touchant le vendage De la Vererie de Bruxelles En nostre Particulier*, s'interrompt le 12 octobre 1673, laissant quelques pages blanches. La deuxième partie, *Exposita en nostre Particulier*, s'achève le 5 septembre 1671, faute de papier semble-t-il, de même que la troisième, *Exposita de bouche*, qui se termine le 17 juillet 1669 (pl. 237).

⁵⁸⁹ Les recherches en ce sens menées par Jean HOUSSIAU, Archiviste à la ville de Bruxelles, se sont avérées vaines.

⁵⁹⁰ CHAMBON, 1955, p. 114 n. 1.

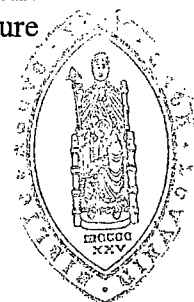
⁵⁹¹ FETTWEIS, 1989, p. 159-162.

Le *registre du vendage* recense au jour le jour toutes les ventes de verres, leur nombre et leur prix (décliné en florins, patards et liards), en mentionnant souvent le nom de l'acheteur et sa localisation.

L'*exposita en nostre particulier* indique toutes les dépenses de fonctionnement de la verrerie : salaire des verriers et ouvriers, achats de bois, réparation du matériel, etc., mais aussi frais de justice ainsi que certaines libéralités offertes en échange de services rendus.

L'*exposita de bouche*⁵⁹² recense toutes les dépenses alimentaires de la petite communauté. Si comme l'affirme Fettweis, cette partie n'intéresse pas l'histoire du verre, elle offre une vision très matérielle de la vie quotidienne et de son coût. La confrontation du prix des aliments avec le salaire des différentes catégories de verriers pourrait évidemment ouvrir des perspectives sociologiques non négligeables ; mais celle-ci s'avère jusqu'à présent très malaisée.

Pleine d'enseignements, la lecture de ce manuscrit pose malheureusement plus de questions qu'elle n'offre de réponses ; elle s'est en outre révélée fort décevante sur le plan de la gravure sur verre, but primordial de cette recherche.



II.B.2. Auteur et circonstances de tenue du registre

Aucun nom d'auteur, aucune signature n'apparaît dans le livre, à l'exception du monogramme *LB* à la date du 23 avril 1668 : *Fin du premier année De Nostre administration En Particulière par LB*. Mais de toute évidence, la période couverte par le registre, la présence de verriers liés par contrat aux Bonhomme, l'évocation du procès avec Colnet, l'allusion à l'autorité d'un oncle, et la relation fréquente de séjours à Liège sont autant d'indicateurs d'une parenté ou d'une proche affiliation à la famille des entrepreneurs liégeois.

Lorsque les frères Henri et Léonard Bonhomme rachètent le 8 février 1658 le privilège de Van Lemens pour la verrerie de Bruxelles, des dissensions perturbent déjà leur association depuis une dizaine d'années ; ces heurts les avaient d'ailleurs décidés à partager la direction, en alternance annuelle, de la verrerie de cristal et de la grosse verrerie de Liège ; l'engagement et le licenciement des maîtres étrangers restant de décision commune. Leurs affrontements ne feront cependant que s'accroître, Léonard allant jusqu'à déclarer, le 23 décembre 1665, qu'il se défiait du procédé de son frère et de ses enfants dans l'administration de la verrerie de Bruxelles. Le 12 août 1666, Henri propose la dissolution de la société pour la verrerie de Bruxelles, celle du Mouton d'Or à Liège et celle de Maastricht, ce que Léonard refuse avant que soit faite reddition des comptes. A partir de 1666, la plupart des actes attribuent à Henri la gestion des verreries de Liège, Maastricht et Bois-le-Duc, et à Léonard celle de Liège et Bruxelles ; mais il semble que le partage définitif attribuant à Léonard la verrerie de Bruxelles date du 1^{er} avril 1667⁵⁹³.

Léonard Bonhomme délègue probablement aussitôt la gestion de la filiale de Bruxelles à son fils aîné, Léopold, et celui-ci en prend les rênes dès le 24 avril 1667, date de début du registre. Lorsque Léonard Bonhomme décède le 22 février 1668, sa veuve, Ode de Glen, reprend en maîtresse femme la direction de l'entreprise jusqu'au 24 mars 1682, date où elle constitue son fils, Léopold de Bonhomme, résidant à Bruxelles, pour administrer toutes ses affaires, tant

⁵⁹² *Exposita de bouche* et non *Exposita du boucher* comme le transcrit Fettweis à la suite de Pergamini.

⁵⁹³ Van de CASTEELE, 1878, p. 216- 219, 222; Id., 1888, p. 17-19.

concernant les verreries de Bruxelles que pour suivre les procès. Ode de Glen meurt en 1701 mais il est connu par des actes de 1674, 1676 et 1678, qu'elle avait déjà donné procuration à son fils Léopold, alors résidant à Bruxelles, pour poursuivre plusieurs affaires contre des verriers et des marchands⁵⁹⁴. Il y a donc tout lieu de considérer ce Léopold Bonhomme comme le scripteur du manuscrit conservé aux Archives de la ville de Bruxelles⁵⁹⁵.

II.B.3. Les verres à graver

A ce stade, une chose est sûre : il n'y avait pas de graveur attaché à la verrerie de Bruxelles, du moins entre avril 1667 et septembre 1671 : l'*exposita*, qui stipule aussi bien les dépenses consacrées à des tiers œuvrant pour la verrerie que les salaires des ouvriers ou même le coût des procès, n'en fait nulle mention. L'hypothèse que des graveurs aient pu être rémunérés par la verrerie dans les années précédentes n'est cependant pas à exclure totalement ; en effet, la manufacture bruxelloise semble être en déclin en 1667, alors que les verres historiques se rapportent plutôt aux années 1660 à 1666. Par la suite, bien que n'ayant pas été décorés sur place, des verres ont cependant été spécialement conçus dans le but d'être gravés.

La seule mention d'une vente de verres à graver se trouve dans le *vendage* à la date du 1^{er} février 1669 : *la sœur de la Halbardière de Gand 375 vers à f 8-10, 100 vers verds à f 7-10, 7 coupettes à 5 sous, 6 coupe à couronne à graver à 24 sous, 5 coupe à 2 boutons à graver à 10 sous, 200 vers à brandevin à 5 fl le cents 60 fl 16 p (pl. 238).*

Cette mention unique, sur un nombre difficilement estimable d'entrées, souligne une fois de plus l'extrême rareté de la pratique de graver le verre, et implique probablement que celle-ci était spécifiée lors de la commande, réclamant peut être une qualité plus résistante.

Les descriptions, comme toujours, sont peu explicites. La définition de la *coupe à deux boutons*, vocable auquel on préférerait actuellement celui de *calice à deux bulbes* (leur coupe étant plus haute que large et leurs boutons étant soufflés et étirés vers le bas), n'a aujourd'hui plus de secret, cette forme étant probablement la plus représentée parmi les verres gravés à la roue à partir de 1660. Il est intéressant de constater qu'en 1669, ce modèle est encore à la mode, puisqu'il n'est pas question ici, comme dans d'autres cas, de verres vieux vendus au rabais. Peut-être le calice décoré de la Pucelle de Gand et des armes de la ville (n° 106, pl. 128) faisait-il partie de ce lot vendu à Gand en 1669 ? C'est par ailleurs précisément ce millésime que porte le calice commémorant en flamand la fête de Noël à proximité de Bruxelles (n° 30, pl. 32).

La notion de *coupe à couronne* est nettement moins évidente, aucun élément morphologique des verres gravés conservés ne rappelant véritablement ce couvre-chef. Tout au plus la superstructure des bocal à pinces de crustacé, avec ses arcs croisés et sa terminaison, pourrait-elle évoquer de façon très éloignée la couronne impériale, mais rien de véritablement concret n'était une telle interprétation (n° 71, pl. 80 ; pl. 260). Il est cependant troublant que

⁵⁹⁴ Van de CASTEELE, 1887, p. 458, 462, 468.

⁵⁹⁵ FETTWEIS, 1989, p.159, le baptise par erreur Léonard II.

quatre exemplaires connus de ces bocaux gravés aient justement appartenu à des familles gantoises ou implantées dans la région, même s'ils sont antérieurs à 1669⁵⁹⁶.

Nous retiendrons donc de tout ceci que 11 verres d'apparat ont dû être gravés à Gand en 1669.

La *Halbardière* est l'un des principaux clients de la verrerie Bonhomme de Bruxelles dans les années 1667 à 1671 et sans doute son représentant à Gand, de même que Rendegom ; ce dernier étant peut-être le patronyme du propriétaire de l'établissement. Tous deux achètent les verres par milliers et le second bénéficie d'un système de paiement différé. Ainsi le 28 avril 1668 : *de Rendegom Une casse de vers luy livrer en juillette contenant 1550 vers à f 8-10, 100 vieux à f 7, 50 verds mastarlettes à f 7, 50 vers vers à f 7-10, 225 fins à 15 f, 6 serpents à 10 sous, 10 coupette à 12 sous, 2 coupe à best à f 1-16 tout [nasse ?] Receux 192 fl.*

II.B.4. La clientèle

Ressortissant à diverses catégories sociales, la clientèle marque une certaine évolution au cours des cinq années répertoriées, les ventes régressant fortement à partir de juin 1669.

Les plus importants clients sont eux-mêmes des revendeurs établis aux quatre coins du pays. Déjà cités, la *Halbardière* et/ou Rendegom sont, semble-t-il, les distributeurs attirés de la verrerie à Gand, l'un et l'autre envoyant parfois leur sœur en émissaire à Bruxelles⁵⁹⁷.

Philippe de Lattre et son fils Jean se révèlent les principaux acheteurs et revendeurs des Bonhomme. Les mentions du *vendage* des 6 et 29 mai ainsi que du 1^{er} juin 1669 les situent clairement à Courtrai pour l'acquisition d'environ 25.000 verres : *Delivrer à Jean de lattre pour Courtray une casse contenant 2500 vers à f 8-10, puis Philippe de Lattre du delivrement luy fait le 21 xbre 1668, 23250 vers à f 8 port f 1860, 612 vers fins esm à 15 f port 91-16, 3425 vieux vers à f 6 port 223-10, 400 vers verds à vin à f 7-10 port f 30, 39 coppettes à 6 sous, 28 coppettes à 12 sous, 18 escritoirs à 6 sous, 15 serpents à 10 sous, 27 pots à fleurs à 4 sous, 55 pieds blan à f 12 ; ou encore Receux du Mesager de Courtray pour Jean de Lattre d'une casse luy delivree montant f 212-10.*

Mais il serait probablement illusoire de voir la route d'un tel nombre de verres s'arrêter à Courtrai, la petite cité constituant sans doute un point de transit vers Lille, la Flandre (française) et l'Artois. La vente d'une telle débauche de verres dans cette région ravagée par les sièges de Louis XIV et par la peste, précisément dans les années 1668-1669, suscite d'ailleurs des interrogations. Alors qu'il est parfaitement compréhensible que les habitants aient dû renouveler une vaisselle totalement détruite par la guerre, on peut se demander s'ils avaient un pouvoir d'achat suffisant pour acquérir des produits de luxe et si l'importation dans cette contrée nouvellement conquise était autorisée ?

De tels clients passent commande à l'avance par courrier et bénéficient de larges délais de paiement ; ainsi le 11 juillet 1668 se clôture une livraison de plus de 28.000 pièces, conclue six mois auparavant : *Compter avec Philippe de Lattre du delivrement luy fait après le derniere compt au 29 Mars 14245 vers ord à f 8 – prot f 1382, 1188 fins esmd à f 15 – prot f*

⁵⁹⁶ Philippe Volkaert était trésorier et échevin de Gand et son épouse originaire du Pays de Waes ; Philippe-François du Faing était, entre autres, seigneur de Pontrave et Marckeghem ; deux exemplaires aujourd'hui disparus appartenaient au début du XIX^e siècle au cabinet de Joan D'Huyvetter à Gand.

⁵⁹⁷ Le nom de Rendegom n'est pas connu à Gand ; par contre Heudecom et Deudecom ont été relevés à cette époque mais ne sont pas localisés : communication de M. Daniel Liévois, le 24/5/2006.

148-2-2, 525 vers verds à vin à f 4-10 prt f. 39-4-2, 100 verds mast à f 4 prt f 4, 568 vieux vers à biere a f 5 – f 28-2-2, 900 vieux verres à f 3 – f 12, 8345 vieux ord à f 6 – f 502-10, 3025 vieux fins à f 8-10 – f 256-4-2. Somd - f 2405-11-0, Receux - fl 2049-11-, Rest - f 356-0-0 et à son fils Jean de lattré du Delivrement luy fait en février et Mars portant 2614 vers ord à f 8-10 - 100 vers à trois boutons à f 4 – Estant tout compte fait ayant porter en compte à son Père ce qu'il m'avoit avancer de plus, selon sa lettre. C'est leur messenger, Guillaume, qui effectue en général les transactions, par exemple lorsqu'il vient régler un solde de compte, le 22 décembre 1667.

L'*exposita* fait foi, à de nombreuses reprises, de paiements pour le voiturage jusqu'au rivage et pour l'embarquement de caisses et de paniers de verres, ainsi que pour le retour des caisses vides ; ainsi le 24 avril 1667 : 4 voiture de Casse et mande Philippe de lattré au rivage et le 29 mai le chariage de 2 casse pour Philippe et de 2 pour Jean de lattré les emener en trois fois.

D'importantes quantités sont acquises par des clients réguliers dont la localisation n'est malheureusement pas précisée ; gageons cependant que ces livraisons sont corrélatives aux nombreuses lettres échangées avec des correspondants d'Anvers, de Bruges, de Courtrai, de Gand, de Louvain, de Mons ou de Valenciennes, dont les comptes sont portés quotidiennement dans l'*exposita*, laissant apparaître l'association de certains d'entre eux. Citons Bragard, Toussaint (ou Josse) et Franceux Chayneux, Gilles Le Clerck, Pierre George, Ariane (?) Hendrecht, Estienne du Jardin, Anthoine Lisna, Jenemoye, Jacques et Catherine Maffa (ou Massa), Hubert le Montgnaye (ou Mongnoye), Le Noiroux, Pahoy (ou Pakay ou Paroy) et ses camarades Bastin Flas et le grand Colas, Hubert le Plaqueux (ou Placeux)⁵⁹⁸, Jacques Piret et le petit Charles, ou encore Lorent de Ville ou Laurent Servas, dont les achats s'élèvent à plusieurs centaines quand ce n'est à des milliers de pièces.

D'autres marchands de province s'approvisionnent régulièrement en moindres quantités ; on les imagine mieux en colporteurs qu'en détaillants citadins : un certain Jean, marchand d'Alost, Jean Coulon, de La Hamaide, Jean Lecocq, qualifié de petit marchand, un anonyme de Hal, Catherine Bateux ou encore une vieille femme de Wavre, dite aussi *la vieille gramere*⁵⁹⁹, achètent régulièrement des lots de verres correspondant à quelques dizaines ou centaines d'objets. Le vieux Simon, un ouvrier de la verrerie, qui paie en 1667 les verres par 50 à la semaine, pourrait également être une sorte de démarcheur.

La répartition des détaillants bruxellois ressort assez clairement de leurs diverses mentions : Becker et Brouer exercent leur négoce sur le Marché, Frankin Lorent est boulanger à la Halle au Blé tandis qu'un autre boulanger est établi près de Saint-Jean ; des marchands sont dits proches du Bon Secours, de la Chapelle, des Dominicains, de Saint-Rigould et de Saint-Roch. La porte de Flandre, la porte de Hal, la porte de Louvain, la Steenpoort, la rue de la Friperie, la rue de la Montagne (*Bergstraet*), la rue Neuve (*neuf rue*) semblent également être des lieux de vente, ainsi que le Rivage où s'effectuent les embarquements⁶⁰⁰. En cet endroit, les commerçants pratiquent une sorte de troc : *au marchand du Rivage pour 14 fl de vers, disconter sur un chariot de foin que j'avois eux à f 14*⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Un nommé Hubert le Plaqueux, porteur de verres du village de Montegnée, est déjà signalé à la réquisition d'Henri Bonhomme, en 1650 : Van de CASTEELE, 1878, p. 201.

⁵⁹⁹ Grand-mère.

⁶⁰⁰ C'est à la Porte du Rivage qu'aurait été située la verrerie de Savonetti vers 1655, et son point de vente à l'Ecluse près de la Porte de Laeken : FETTWEIS, 1989, p. 158.

⁶⁰¹ Le 13 février 1668.

La foire aux verres du grand carnaval devait être le lieu privilégié de présentation des nouveautés ; une allusion à cet événement apparaît à la date du 8 octobre 1668 : *Compter avec Pahoy et Maffa, gens du grand Colas qu'ils ont eus depuis le foire aux vers avec leur change 3100 vers ord à f 8-10, 150 fins esme à 15 fl, 500 pieds blan à 12 f*. Cette foire, appelée *Gelasemerct van den grooten Vastenavond*, existait déjà en 1635 et se tenait chaque année dans les salles de l'Hôtel de Ville et sur la Grand-Place, au plus grand bonheur des dames de la cour qui s'y rendaient la nuit aux flambeaux⁶⁰².

Moins importante que le commerce de gros, la vente au particulier était également pratiquée : la cour, l'aristocratie, des aubergistes et nombre de personnages anonymes pouvaient acquérir, à la pièce ou en petites quantités, objets de consommation ou matériaux à œuvrer. Dans cette dernière catégorie, on relèvera notamment les *ronds grands, point trop grands et petits*, destinés sans doute à peindre des rondels servant au décor des fenêtres, ou à être argentés *au Miroir de Venise* ; ou encore les canons, vendus par livres (*lb*) à Pierre Lagasse, sans doute aussi connu comme le *souffleur à la lampe d'Anvers*.

Parmi les personnages en vue passés par la verrerie, on citera : Son Excellence (le gouverneur général Castel Rodrigo ?) par le biais de son dépensier et de son garde-robe, le président des finances, le duc d'Aun... (ou d'Aum...), le marquis de Bellevidere, le comte de Lamotrie, le baron de Lembeeck, le comte de Monterre, le marquis de Terlon (ou Trélon ?), le Viador général et sa dame, l'ambassadeur de Hollande ; de simples citoyens comme M. Josephe ou encore des dames, dont Mmes Blondel⁶⁰³, Maldegem ou Steenhoute. L'Hollandois et la Belle Hostesse, ou encore la femme du Loup sur le marché, sont, à n'en point douter, des aubergistes.

Il est à remarquer que les maîtres employés dans la verrerie doivent acheter, comme tout un chacun, les ustensiles destinés à leur propre usage. Le 24 juillet 1667, Cingano paie 3 verres à oiseaux ; jusqu'en février 1669, les noms de Cingano, de Santin, de Dandolo, de Riotti ou de Lacque apparaissent ça et là pour l'acquisition, qui d'une écuelle de *latime*, qui de quelques verres ordinaires.

II.B.5. Produits vendus et produits fabriqués

Les verres vendus à Bruxelles par les Bonhomme y étaient-ils réellement fabriqués ou étaient-ils importés illégalement de Liège ? La question en a taraudé plus d'un depuis le XVII^e siècle et, sur base du manuscrit, force nous est de rejoindre Fettweis dans une réponse pour le moins ambiguë⁶⁰⁴. L'*exposita* fait état, presque mensuellement, de frais d'avocats, de procureurs, etc., liés au procès opposant Bonhomme de Liège et Colnet de Barbençon à propos de l'importation de verres aux Pays-Bas, et à la défense devant le Conseil privé et le Conseil des finances, relative à leurs droits d'entrée⁶⁰⁵.

⁶⁰² SCHUERMANS, 1889, p. 225-226 ; FETTWEIS, 1989, p. 158.

⁶⁰³ Sans doute l'épouse du Conseiller.

⁶⁰⁴ FETTWEIS, 1989, p. 159-162.

⁶⁰⁵ SCHUERMANS, 1888, p. 239-248 et 1889, p. 227-236, relate en détails les termes de la polémique opposant les Bonhomme à leurs différents détracteurs dans leurs manœuvres pour obtenir l'autorisation d'introduire les verres liégeois sur le territoire des Pays-Bas, ce qui leur fut finalement accordé par Philippe IV le 7 août 1659 moyennant une redevance annuelle ; mais cela les entraîna dans un procès interminable avec les Colnet de Barbençon.

La présence de maîtres verriers confirmés et de tout le personnel adjoint à la fournaise, le renouvellement d'énormes stocks de bois, les allusions à la mise en place des pots et à leur destruction, à l'entretien et aux réparations du four ; tout cela atteste bien que du verre était soufflé pendant les trois périodes de feu relatées par l'*exposita* ; la première étant déjà entamée le 24 avril et s'achevant le 31 juillet 1667, la deuxième s'étalant du 17 juillet au 31 décembre 1668, la troisième du 1^{er} janvier au 31 mai 1669. D'autre part, le rapport d'une visite effectuée à la verrerie par le conseiller Blondel en 1676 indique qu'il a pu y voir *quatre maîtres au travail et quatre à cinq chambres pleines de verres*⁶⁰⁶. Cependant, comme le relève très bien Fettweis, le manuscrit laisse transparaître une totale inactivité de la fournaise à partir du mois de juillet 1669, et ce au moins jusqu'au 5 septembre 1671.

Un fait interpelle encore : à l'exception de quelques sacs de fritte amenés en chariot de Louvain⁶⁰⁷, on ne trouve aucune trace d'achat de matières premières. Les très rares charretées de sable, accompagnant généralement des livraisons bien supérieures d'*arsille*, de briques et de coupures de pierre, n'ont pu servir qu'à la réparation du four ou à la confection des pots⁶⁰⁸. En l'absence de livraisons importantes de sable, il paraît injustifié d'interpréter ce terme *arsille* comme un équivalent de soude ou de potasse. La verrerie disposait-elle de stocks suffisants pour mener trois campagnes de production sans devoir renouveler les masses de sable et de fondant ? Sans doute car si le *métal* avait été fondu à Liège et introduit sous forme de lingots, même échappant au contrôle des frontières, le prix de leur transport aurait été consigné dans le livre⁶⁰⁹.

Alors que le registre des ventes fait clairement état de la diversité des verres ordinaires et d'apparat, les émoluments des verriers ne marquent la distinction qu'entre *vers à bacque* et *vers à bier*, laissant entrevoir que, durant les périodes de feu relatées, seuls des verres ordinaires ont été soufflés. Et la question de se répéter : les verres spéciaux n'étaient-ils soufflés qu'en de rares circonstances et disposait-on de stocks suffisant en 1667-1669 que pour ne pas en produire, ou le façonnage des pièces de prestige était-il réservé à Liège alors que la verrerie de Bruxelles se limitait à une production ordinaire de couverture destinée à écarter les soupçons d'importation frauduleuse ? La vente de verres venus de Liège n'est toutefois mentionnée que dans un seul cas, le 21 janvier 1670.

Une réalité a peut-être cependant échappé à mes devanciers : la situation générale du pays. La chute des ventes et l'absence de production intervenant à partir de l'été 1669 ne seraient-elles pas simplement imputables à un effondrement démographique et économique consécutif aux incursions françaises et à l'épidémie de peste qui venaient de ravager tout le territoire⁶¹⁰ ?

⁶⁰⁶ SCHUERMANS, 1889, p. 233.

⁶⁰⁷ Les 26 juillet et 8 septembre 1668, notamment.

⁶⁰⁸ Il semble que le terme *arsille* corresponde à une curieuse orthographe pour *argile* et non à un dérivé de *arsins* ou *arsis* qui désigneraient des cendres de bois. On note 4 charretées d'*arsille* en juillet 1668 alors qu'arrivent également 300 briques et des coupures de pierre ; de nouveau 2 charretées en octobre en même temps que 300 briques ; et 2 charretées en janvier 1669 en même temps qu'une de sable ; ensuite 1 charretée d'*arsille* en mars et en mai.

⁶⁰⁹ Cette formule est pratiquée depuis la nuit des temps : on parle pour l'Antiquité d'ateliers *primaires* et *secondaires* ; en Bohême le verre était fondu dans les *glashoven* du sud et mis en forme dans les *glasraffinerie* du nord ; aujourd'hui encore, les verreries artisanales achètent le verre fondu en lingots dans de plus importantes entreprises.

⁶¹⁰ HASQUIN, 2005, p. 126-128.

II.B.6. La production

Si la variété des verres réellement fabriqués à Bruxelles durant les quatre années couvertes paraît assez réduite, le registre des ventes nous met au contraire en présence de l'infinité des genres vendus avec leur nombre, et offre dès lors un tableau statistiquement assez précis de la production de l'époque en matière de gobeletterie et de vaisselle de luxe. En ce sens, ce livre de comptes est primordial et unique puisqu'il permet de développer largement les essais de catalogue dressés par Van de Casteele et Schuermans sur base de la convention de partage des usines Bonhomme de 1655 et des différents contrats d'embauche⁶¹¹. Cette nouvelle approche atteint en outre une dimension internationale car le manuscrit Bonhomme de Bruxelles est l'exact contemporain d'un document de nature semblable et tout aussi essentiel : les huit lettres de commande envoyées par le marchand londonien John Greene au verrier vénitien Allesio Morelli entre 1667 et 1672 et conservées à la British Library (pl. 255c). Ces lettres, qui ont l'avantage d'être illustrées de plus de 400 croquis à l'échelle, n'ont malheureusement jamais été publiées intégralement⁶¹².

En l'absence d'illustrations dans le manuscrit de Bruxelles, l'étude de la production Bonhomme s'avère extrêmement délicate, étant donné que l'interprétation des mentions est souvent des plus conjecturales et que les témoignages matériels sont bien plus lacunaires qu'on ne pourrait l'imaginer.

Les collections des musées, fondées sur d'anciens cabinets d'amateurs, sont pour la plupart ciblées sur les pièces historiques ou prestigieuses. En ce sens la collection du Cinquantenaire est particulièrement trompeuse puisqu'elle ne compte qu'un seul verre ordinaire contre une centaine de verres précieux, parmi lesquels une cinquantaine de calices à serpents, attribuables aux Bonhomme : un ordre totalement inversé par rapport aux chiffres des ventes ! Les fouilles systématiques menées depuis une vingtaine d'années dans la capitale et les autres villes de Belgique nous donnent sans doute une image quelque peu différente de celle des musées, mais encore bien éloignée de la réalité. L'exemple du verre blanc est le plus évident : chaque page du registre mentionne la vente de quelques dizaines de pots et d'écuelles de *latime* ou de verres à pied blanc, or les fouilles de Bruxelles n'ont livré jusqu'à présent qu'un fragment de *lattimo* appartenant à un petit récipient polygonal et les vestiges d'une grande cruche⁶¹³. Un phénomène semblable a été constaté en Angleterre où très peu de vestiges comparables aux modèles de John Greene ont été trouvés en fouilles⁶¹⁴.

Bien que cela n'apparaisse pas dans le document bruxellois, il est connu que le recyclage était intensément pratiqué, l'introduction de groisil facilitant la fonte du *métal*, et cette pratique expliquant la faible quantité de verre trouvé en fouilles⁶¹⁵.

Grâce au manuscrit de Bruxelles, la voie vers une connaissance plus précise de la production des Bonhomme pourrait s'ouvrir, moyennant une démarche d'étude fort poussée, dépassant le cadre de cette thèse.

⁶¹¹ Van de CASTEELE, 1878, p. 210-213; SCHUERMANS, 1884, p. 317-319.

⁶¹² HARDEN, e.a., 1968, p. 129 ; TAIT, 1979, p. 96 fig. 5-7 ; PAGE, 2004, p. 297, fig. 32.

⁶¹³ FONTAINE, 2001, p. 357, fig. 312 et communication de Chantal Fontaine.

⁶¹⁴ PAGE, 2004, p. 297.

⁶¹⁵ FOY & SENNEQUIER, 1989, p. 38-39. Le manuel de Jean Bonhomme préconise l'utilisation de groisil pour la fabrication du verre vert et, d'après les contrats liégeois, le *nettoyage des groisins* figurait parmi les tâches du *conseur*.

La première phase devrait être l'établissement d'un *thesaurus* de tous les termes utilisés dans le registre de Bruxelles, les deux manuscrits de Jean Bonhomme, ainsi que dans l'acte de partage et les contrats d'embauche conservés à Liège ou dans d'autres archives isolées, avec un essai de définition et d'illustration de chaque vocable⁶¹⁶.

La relation de chaque terme avec la date du ou des documents dans lesquels il apparaît et la datation archéologique ou historique des vestiges matériels qui s'y rapportent pourraient alors affiner la chronologie des modèles et des décors.

Le décryptage complet du manuscrit s'ouvrirait ainsi sur une connaissance terminologique accrue mais s'imposerait avant tout pour le dénombrement statistique des ventes et de leur dispersion sur le territoire.

II.B.7. L'organisation de la verrerie

Une petite quinzaine de personnes participaient au fonctionnement de la fournaise. Pour la première campagne, en 1667, on relève les noms de trois maîtres verriers : Francisce Santini, Francisce Cingano et François Massart. Deux *garçons*, Jacques Lonfils et Colas Moreau, servent respectivement Santini et Cingano. Philippe et le vieux Nicolas sont *tiseurs*. Claude fend le bois et le trie. Le vieux Simon et sa femme entassent les bois et chargent le *calmar*, assistés d'un homme engagé le jour de la mise à feu. François Massenaire est *conseur*. Le grand Pierre semble être le valet du directeur et la servante n'a pas de nom.

Durant la deuxième période, en 1668, Cingano est toujours servi par Colas Moreau (ou Gadot), mais Santini et Massart ne sont plus là. Deux autres maîtres les remplacent : Marc de Fer et Francisce Riotti, rejoints le 25 août par Marc de Lacque et Marc Dandalo ; ce dernier, d'abord servi par le fils de Marc de Fer, le sera ensuite par Bernard Gambette. François Massenaire est toujours *conseur* tandis que sa femme travaille aux bois. Un autre *conseur* apparaît : Hendrick Ophoven, beau-frère d'Henri Bonhomme par son premier mariage. Les *tiseurs* sont Philippe et Charles, rejoints par Lambert le borgne. Claude est toujours au fendage des bois, aidé par un homme recruté au passage. Deux autres recrues passagères, appelées *bounam* ou *bonom* sont engagées pour la mise à feu et le chargement des pots.

En janvier 1669, Cingano est toujours servi par Colas Moreau tandis que Marc Dandalo est servi par Jean-Baptiste Rumondo. Hendrick est toujours *conseur*, Claude toujours employé aux bois et Philippe *tiseur*. De nouveaux noms apparaissent néanmoins dans cette fonction : Laurent et/ou Lensen Ophoven, fils d'Hendrick, et Jérôme. Plusieurs hommes de passage sont engagés à la préparation des pots et au chargement du *calmar*. Van Goutem (ou Houtem), le beau-père de Cingano, appelé *sauvegarde*, accompagne le directeur dans tous ses déplacements, tandis que le grand Pierre est parfois appelé à transporter des moules entre Liège et Bruxelles.

La vie de la verrerie est réglée par une implacable hiérarchie, dont les sommets sont occupés par les maîtres vénitiens. Les frais de location d'une maison sont ainsi alloués aux seuls Santini, Cingano, et Dandalo ; ceux-ci sont en outre rémunérés à la journée en fonction des qualités de pièces produites⁶¹⁷ et ont droit aux services d'un *garçon* dans l'exercice de leur

⁶¹⁶ Une ébauche de ce travail constitue le chapitre II.E de cette thèse.

⁶¹⁷ $\frac{1}{4}$ ou $\frac{1}{2}$ journées à bacque et à bier.

art. Gentilhommes de Murano, ils sont appelés *Monsieur*, comme leurs collègues d'Altare, Massart et Riotti. Ces derniers n'ont cependant droit qu'à une chambre et doivent payer eux-même leur aidant⁶¹⁸ ; leurs émoluments personnels sont fixés au volume de leur production⁶¹⁹. En novembre 1668 et en mars 1669, faute de travail, Riotti se voit d'ailleurs privé de son salaire.

Le reste du personnel est logé dans la maison commune de la verrerie où lui sont offerts le lit, le linge blanchi et le couvert⁶²⁰. Les *tiseurs* et les *garçons* sont rétribués à la semaine, comme les *conseurs*, à l'exception d'Hendrick Ophoven, parent du patron, qui reçoit des trimestres. Ces travailleurs sont appelés par leur prénom, parfois affublé d'un adjectif, mais on ignore en général leur nom, comme Claude, dont le salaire est déterminé par le volume de bois fendu. Lorsque l'aide des femmes ou de manœuvres extérieurs est requise, celle-ci est réglée à la prestation ; mais ces malheureux, tout comme la servante, resteront à tout jamais anonymes.

Chaque membre vit en symbiose dans cette petite communauté au sein de laquelle il joue un rôle bien défini tout en permettant à l'ensemble de fonctionner. La précision du manuscrit de Bruxelles, ajoutée au Manuel manuscrit de Jean Bonhomme, aux contrats d'embauche conservés à Liège et aux connaissances transmises par l'Encyclopédie nous autorise à reconstituer, sans risque d'égarement dans la fiction, l'atmosphère de la petite manufacture urbaine.

Porteurs d'un savoir-faire séculaire, les maîtres italiens, tout en étant considérés comme des artisans supérieurs, n'en sont pas moins soumis aux volontés de leur employeur. Les contrats signés à Liège avec Henri et Léonard Bonhomme, ou sa veuve Ode de Glen, en témoignent⁶²¹ : ils n'accordent aucune place à l'imagination, et Muranistes comme Altaristes doivent pouvoir travailler à la façon de Venise ou à la façon d'Altare⁶²². Leurs journées comptent en général 12 heures de prestation effectuées en deux temps⁶²³ ; leurs jours de congé sont le dimanche, les fêtes de Noël, Pâques, Pentecôte (deux jours pour chacune), la Circoncision, la fête des Douze apôtres, les six fêtes de Notre-Dame, l'Ascension, la Fête-Dieu et la Saint Jean-Baptiste⁶²⁴.

Le *maître* façonne la pièce et porte la responsabilité de sa réussite car il s'agit dans certains cas d'un tour d'adresse. Pour exécuter ces manœuvres délicates, il a le privilège d'être assis sur le *banc* et d'utiliser *pincés*, *ferrets* et *mailloches*. C'est lui aussi qui dirige les gestes du garçon.

Définies un siècle plus tard dans l'Encyclopédie, les tâches du *garçon* (ou *gamin*) sont multiples ; jusqu'au XXe siècle, ces travaux seront confiés aux tout jeunes apprentis, dont les moins doués ne dépasseront jamais ce stade.

⁶¹⁸ Voir *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*, § Gestion du personnel ; et YERNAUX, 1941, n° 589, 590, 592, 604.

⁶¹⁹ $\frac{1}{2}$ *meu à vin ou à bier* ; selon SCHUERMANS, 1887, p. 376-378, le muid équivaldrait au contenu d'un pot et à une journée de travail.

⁶²⁰ YERNAUX, 1941, n° 554, 557 ; voir aussi chapitre *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*.

⁶²¹ La plupart de ces contrats, conservés dans les fonds des anciens notaires aux Archives de l'Etat à Liège, ont été étudiés par Van de CASTEELE, 1878, p. 199-226 et 1887, p. 453-484, et par YERNAUX, 1941, p. 268-297.

⁶²² Schuermans et ses contemporains ont longuement disserté sur *la façon de Venise* et *la façon d'Altare* sans leur trouver de véritable interprétation. Il semble que la première appellation était réservée aux pièces extrêmement complexes et raffinées, tandis que la seconde s'appliquerait aux pièces plus simples.

⁶²³ Voir *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*, § Gestion du personnel ; YERNAUX, 1941, n° 534, 545, 560.

⁶²⁴ YERNAUX, 1941, n° 557.

Le gamin *cueille* la masse de *métal* dans le *pot* à l'aide de la *canne*, la souffle une première fois en *poste*, roule la *paraison* sur le *marbre*, la réchauffe et la confie au maître, assis sur le banc, pour la mettre en forme. Il reprend ensuite régulièrement la *canne* pour ramollir à l'*ouvreau* la pièce en cours de façonnage. Il soude le *pontil* au cul de la pièce pour la sectionner de la *canne* ; il cueille les gouttes de *métal* destinées à rapporter anses, pastilles ou filaments décoratifs et, enfin, recueille la pièce terminée pour la porter à l'*arche* de refroidissement.

Egalement décrite dans l'Encyclopédie, la fonction du *tiseur* est essentielle car c'est lui qui a la charge de maintenir jour et nuit le four à température constante ; il le charge de bois, vide les cendres, nettoie la *secrete*. Des contrats liégeois lui attribuent aussi le façonnage des pots.

Connu seulement par les contrats des Bonhomme, le rôle du *conseur* est encore plus important et pourrait être comparé dans l'organigramme actuel des verreries à celui de l'ingénieur⁶²⁵. Il dirige tout : le montage des *pots*, le *frittage*, le nettoyage du *groisil*, la préparation des *salins* ; il surveille le fendage des bois et le travail des *tiseurs* à l'entretien du four ; surveille les *garçons* et en cas de manquement les corrige. C'est encore lui qui compte les verres et tient les livres au magasin⁶²⁶.

La découverte des dépenses quotidiennes rend tout son intérêt à cette pauvre oubliée qu'est la servante. Les comptes de savon, de terre à foulon, d'amidon, mais aussi de lin à filer *pour réparer les linceulx*, nous rappellent qu'elle a pour tâche d'entretenir le linge de toute la maisonnée et de le raccommoder. Réparations répétées de la tine, des seaux, des cuvelles évoquent son labeur dans une ville sans eau courante, où le seul confort se calcule au livres de chandelles et d'huile de lampe sévèrement répertoriées dans l'*exposita*, ou aux quelques sacs de charbon rentrés en été pour ses fourneaux ; car elle prépare aussi les repas de la communauté. La servante est-elle peureuse ? Sans doute, puisqu'en septembre 1667, en l'absence du directeur, la femme du vieux Simon est payée *pour venir coucher avec* elle.

Une série d'artisans et de commerçants gravitent encore autour de l'entreprise sans lui appartenir : le forgeron, appelé *Nostre Mareschal*, régulièrement appelé à réparer les outils des verriers, la pompe, les tines, et à ferrer et soigner les deux chevaux du directeur, le hongre et la *cabal*. Parmi les fournisseurs, Jan de Winter, Chabot et Charles Verrasse livrent avant les mises à feu quantités de *bois de chesne* et de *bois de fauw*⁶²⁷, comptabilisées par le *Mesureux*. Le charreton et le batelier reçoivent régulièrement leur dû pour le transport de caisses et de mannes, pleines ou vides. Mais ce sont les brasseurs au nom de l'*Unicorne*, de la *Sonnette* et du *Cerf* qui sont le plus souvent mentionnés. Chaque mois, l'un d'eux livre les quatre tonneaux de bière, soumis ou non à l'accise, que tout maître de verrerie a traditionnellement le devoir d'offrir gracieusement à ses ouvriers⁶²⁸.

⁶²⁵ A cet égard, nous devons reconnaître la modernité des Bonhomme en tant que chefs d'entreprise ; n'étant pas verriers eux-mêmes ils confiaient la gestion technique à une homme de confiance, d'où son nom de *conсор*.

⁶²⁶ SCHUERMANS, 1887, p. 231-233 ; YERNAUX, 1941, n° 575 ; voir aussi chapitre *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*.

⁶²⁷ Hêtre.

⁶²⁸ Il s'agit de bières de qualités différentes, généralement : 2 tonnes de bier à 2 sous et 2 tonnes de bier à 5 liard, avec ou sans franchise. Le 22 décembre 1667, le gestionnaire note d'ailleurs avec fierté qu'il a obtenu le retrait des 5 fl. de taxe payés du temps de ses cousins.

II.B.8. Carrière des verriers

La confrontation des différentes mentions glanées dans le manuscrit de Bruxelles avec les éléments professionnels inscrits dans les contrats d'embauche de Liège permet de restituer des pans parfois importants de la vie des verriers. Certains, comme Santini ou Cingano, ont connu une longue carrière en Belgique où ils se sont mariés et ont fait souche. Cette confrontation nuance aussi quelque peu l'impression de *modernisme social* basé sur une sorte de *convention salariale* que donne la lecture des contrats et des principes de gestion énoncés par Jean Bonhomme dans son *Manuel manuscrit*⁶²⁹, car ceux-ci ne constituent en réalité qu'une base de calcul. Le revenu hebdomadaire du verrier, tel qu'il apparaît dans l'*exposita*, est au contraire extrêmement variable et fonction des heures de prestation, du volume de la production et de la qualité des pièces. On s'aperçoit ainsi qu'au cours du mois d'août 1668, Cingano reçoit 21fl-12p la première semaine, 27fl-12p la deuxième, 30fl-12p la troisième et 28fl-16p la quatrième. Riotti, payé 13fl-16p la première semaine d'août, ne reçoit plus que 9fl la troisième et 4fl-4p la quatrième ; un compte extrêmement compliqué marque alors son départ (pour Liège ?) mais, de retour à Bruxelles en novembre, il ne sera plus payé faute de travail.

Cette dimension *libérale* de l'entreprise n'a pas échappé à l'homme du XIXe siècle qu'était Schuermans lorsqu'il écrit : *il semble que dans cette lutte du capital avec le salaire, on tendait déjà à réduire celui-ci autant que possible*⁶³⁰. Mais peut-être doit on appréhender ces différences entre la réalité des rémunérations de 1668 et les principes de gestion énoncés vers 1653-54 comme le reflet d'une crise économique qui conduira la fournaise de Bruxelles à une totale inactivité pendant deux ans.

Il apparaît d'autre part qu'en dépit de leur mésentente personnelle, Henri et Léonard Bonhomme ne se livraient pas à une concurrence déloyale dans leurs usines et qu'ils avaient fixé un quota de maîtres italiens à se partager et à se transmettre⁶³¹ ; ceci explique que des verriers liés par contrat avec Henri se soient trouvés employés chez Léonard à Bruxelles.

II.B.9. La localisation de la verrerie

En aucun cas, l'auteur ne fait état de la localisation de la verrerie ; quelques informations peuvent seulement être déduites du registre des paiements. Semestriellement, en janvier et en juillet, le gestionnaire rapporte *le louage d'un demi an du jardin ou place aux bois à M. Le Mire et le louage d'une demi année de la maison à M. Sijthoft, Seithof, ou Sithoft*. Suite à un différend avec ce dernier, il est cependant contraint de quitter, à la fin du mois d'août 1671, cette maison dont l'adresse est inconnue pour déménager rue Rempart des Moines : *ce 3 7bre, à Glaude charton d'amener à la rue Papevestin 10 chartées de hardes à la nouvelle maison*.

⁶²⁹ Voir La gestion du personnel dans *Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme*.

⁶³⁰ SCHUERMANS, 1884, p. 317, n. 1.

⁶³¹ Van HEULE, 1958, p. 136-137.

*Un charest de som et l'amenage... 11 fl*⁶³². Réservée à l'habitation, cette maison de location ne devait pas être trop distante de la verrerie, tout comme le jardin loué pour y entreposer les bois ; il y a donc tout lieu de croire que, comme ces deux propriétés, la fournaise elle-même se situait à proximité du Rempart des Moines (pl. 236).

Il est extrêmement troublant que, à la fin du XIXe siècle, une verrerie De Glain, spécialisée dans le flaconnage pharmaceutique, se trouvait sur un terrain sis rue du Houblon et rue Vanden Branden, deux axes formant quadrilatère avec la rue Rempart des Moines⁶³³. Rappelons ici que Ode et Marie de Glen (ou de Glain) étaient les épouses respectives de Léonard et Henri Bonhomme et que la première, veuve en 1668, a continué à administrer avec ses fils la verrerie de Bruxelles... Y a-t-il eu pérennité dans l'exploitation de la verrerie du XVIIe à la fin du XIXe siècle au travers de branches collatérales des Bonhomme-de Glen ?

La verrerie exploitée par les Bonhomme est-elle la même que celle de Savonetti ? On pense qu'en 1643, cette dernière était établie sur le nouveau Rivage et qu'il possédait jusqu'en 1645 un magasin à l'Ecluse dans un bâtiment qui surplombait la porte de Laeken⁶³⁴. Savonetti y aurait employé une vingtaine d'ouvriers dont six gentilshommes, parmi lesquels Francisco Santino qui, faute de paiement, alla s'engager à Liège chez Bonhomme et leur fournit sans doute quelques arguments pour le rachat de l'entreprise en 1658. L'acte de cession du 7 août 1659 stipule néanmoins que les Bonhomme doivent construire une nouvelle verrerie ou tout au moins agrandir la verrerie existante⁶³⁵.

Une autre verrerie, située au Vieux-Marché-aux-Grains, encore exploitée par un certain De Mol à la fin du XIXe, est considérée comme la fournaise fondée par Mols, concurrent des Bohomme, vers 1675⁶³⁶.

II.B.10. L'*exposita* de bouche

Cette dernière partie du registre offre un aperçu du régime alimentaire de ce que l'on pourrait appeler la *classe moyenne* de l'époque, mais son interprétation pose aussi certaines questions. Si, durant la première année, le prix des achats quotidiens est scrupuleusement consigné dans les colonnes prévues à cet effet, les quantités sont souvent indiquées de manière très vague quand elles ne sont pas totalement négligées. D'autre part, les achats étant souvent groupés, il est impossible de déduire le prix de chaque denrée. A partir d'avril 1668, les dépenses sont inscrites de manière moins systématique et le livre n'est pas tenu pendant les absences de Léopold Bonhomme ; son frère, Gilles-François, qui le remplace dans ces circonstances, lui remet alors un compte global.

⁶³² Le différend relatif à la maison est, selon le registre en date du 21 juin 1671, lié aux *troubles causés par le fondateur de canon*. Selon SCHUERMANS, 1888, p. 243-244, un épisode du procès contre Colnet s'était soldé par le paiement de 1.000 patacons de frais, d'une indemnité de 200 patacons et l'ordre de *céder la maison aux fondateurs de canons*.

⁶³³ Archives de la famille De Glain, information communiquée par Michel Mariën.

⁶³⁴ SCHUERMANS, 1889, p. 225.

⁶³⁵ SCHUERMANS, 1888, p. 235, 238, 242-243

⁶³⁶ SCHUERMANS, 1883, p. 160; Id., 1885, p. 49-50; Id., 1889, p. 225.

La comparaison des totaux mensuels permet d'établir une relation entre le volume de la consommation et l'activité de la verrerie : les dépenses de mai et juin 1667 sont de l'ordre de 20 florins tandis qu'elles tombent entre 10 et 14 fl pour les mois suivants ; elles remontent, tout en fluctuant, aux alentours des 20 florins de juin 1668 à mai 1669, et retombent à 10 fl en juin. Cela correspond parfaitement au nombre de personnes en activité pendant ces différentes périodes et constitue la preuve que tous les membres de la communauté partageaient les repas du patron dans la maison commune⁶³⁷.

La lecture de ce livre de comptes ménagers nous oblige à balayer nombre d'idées reçues concernant les habitudes alimentaires anciennes. Tout d'abord, on mange beaucoup de viande, et lorsque celle-ci est absente, elle est remplacée par du poisson, les deux étant parfois couplés. Bien qu'elle ne soit pas rigoureuse, une certaine répétitivité laisse supposer que le poisson est privilégié le vendredi⁶³⁸. De même, sa fréquence associée à l'absence de viande, entre le 10 et le 31 mars 1668, font sans doute référence aux pratiques du carême⁶³⁹.

Les viandes les plus couramment citées sont la chair de bœuf (*boeue*) ou de mouton, les morceaux n'étant pas spécifiés sauf pour les deux gigots de mouton servis les 11 et 17 juillet 1669. Il est également question d'un *sipal* de veau et d'un *sipal* de mouton pris au cabaret⁶⁴⁰. Du veau, sous forme de hochepot (*huspot*), des petites langues de bœuf, des pieds de mouton et de la tripaille ont également fait partie des repas des mois de mai à juillet 1669. Mais, mis à part un jambonneau (*iambonette*) acheté à un paysan, il semble bien que le porc n'apparaisse pas à la table des Bonhomme⁶⁴¹.

Les poules, poulettes, canards et pigeons, parfois élevés à la maison, constituaient aussi des plats de choix. Les nombreuses mentions de *moulue* sont difficiles à interpréter et, si elles ne désignent pas des moules, pourraient éventuellement indiquer de la viande hachée⁶⁴².

Les œufs sont renseignés en grand nombre, mais peut-être entraient-ils dans des préparations. Les poissons, lorsqu'ils sont désignés, sont les anguilles, la carpe, mais surtout le poisson salé (*stocfies*). Le fromage est peu consommé et n'apparaît que trois fois : $\frac{1}{2}$ *fromage d'holande* pesant 5 $\frac{1}{2}$ lb⁶⁴³.

Les légumes font partie de tous les repas et suivent évidemment l'apport naturel des saisons : asperges, céleri et artichauts apparaissent exceptionnellement au printemps et en été⁶⁴⁴, tandis qu'*herbages*, *verdeurs* et *salades* sont régulièrement présents. Les légumes les plus servis sont néanmoins les choux, les fèves, les pois et des *racinnes*. On mange, mais très rarement, des fruits en saison : groseilles, cerises et fraises, en début d'été, sont suivies ensuite des raisins.

⁶³⁷ La population de la verrerie passe en effet presque du simple au double pendant les périodes de production.

⁶³⁸ Le 7, le 13, le 20 et le 27 octobre 1667, ou le 13, le 20 et le 27 avril 1668, par ex.

⁶³⁹ Selon HENNE & WAUTERS, 1845, II, p. 89, le magistrat de Bruxelles aurait autorisé à manger de la viande durant les trois dernières semaines du carême de 1669 afin de redonner la santé aux malades de la peste.

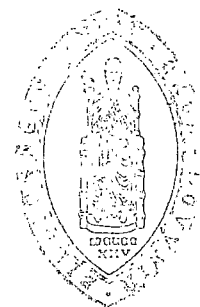
⁶⁴⁰ Avril 1667 et novembre 1668.

⁶⁴¹ Selon Jan Reymaekers, la viande de bœuf était la plus consommée en ville, tandis que le porc était préférentiellement consommé à la campagne. Le mouton était une viande coûteuse et généralement réservée aux jours de fêtes, de même que la volaille.

⁶⁴² Les moules appartenant à l'outillage de verrerie sont mentionnés *une moul*.

⁶⁴³ Selon Jan Reymaekers, le fromage dur était une denrée rare tandis que le fromage blanc était réservé à la campagne.

⁶⁴⁴ Probablement liés aux fêtes.



Le pain est loin de composer la base de l'alimentation puisqu'on n'en achète pas plus de trois par mois ; il semble être remplacé par des bouillies ou des galettes de froment ou d'avoine, une céréale rentrée régulièrement par rasières et cuite⁶⁴⁵.

Les mentions de boissons sont exceptionnelles : parfois un pot de bière, un pot de vin du Rhin ou de vin de France, pris en compagnie dans une auberge ; mais, de toute évidence, la bière fournie à la verrerie était également servie à la maison. Ceci explique peut-être l'existence des deux qualités commandées et la soumission au droit d'accise d'une partie des tonneaux, la bière professionnelle en étant déchargée⁶⁴⁶.

Rares sont également les achats d'huile d'olive, de vinaigre, de lait, de beurre, de sucre et d'épices.

Très curieusement, les jours de fêtes ne se démarquent pas par une bombance inhabituelle ; rien de particulier n'indique, par exemple, l'existence d'un repas de Noël en décembre 1667 et 1668⁶⁴⁷.

Les comptes s'arrêtant le 17 juillet 1669, il nous est impossible de voir si l'absence de production, et surtout la chute des ventes de verre, se reflètent sur le régime alimentaire de la petite communauté et si une crise économique généralisée affecte également le prix des biens de consommation.

II.B.11. Données économiques

Le manuscrit de Bruxelles se révèle un document essentiel pour l'histoire économique du XVII^e siècle puisqu'il fournit non seulement les prix de vente, tant aux particuliers qu'aux marchands, de verres de luxe et de gobeletterie courante, mais encore le salaire des différents corps de métier et le coût des services, ainsi que la valeur des denrées alimentaires et de consommation quotidienne.

L'exploitation de ces données économiques s'avère cependant particulièrement difficile par plusieurs aspects dont le plus apparent est l'utilisation d'un système de valeurs duodécimal irrégulier. D'autre part, bien qu'elle semble correspondre à une différence du simple au double, la notion de prix au marchand ou au particulier n'est jamais spécifiée dans le registre et doit être déduite de l'importance des ventes. Dans le cas de ventes au marchand, il n'est pas systématiquement indiqué s'il s'agit de prix à l'unité, au cent, ou encore à la douzaine, ce que laissent supposer les mentions de $\frac{1}{2}$ et de quarteron.

La confrontation des prix appliqués aux marchands et aux particuliers avec les émoluments des verriers pourrait également ouvrir des perspectives intéressantes. Selon Schuermans, le salaire des ouvriers pourrait être évalué au quart du prix de vente⁶⁴⁸ ; selon l'acte de partage,

⁶⁴⁵ L'avoine de consommation humaine est bien distincte de l'avoine destinée aux chevaux, spécifiée comme telle et inscrite dans l'*exposita* de la verrerie. La rasière équivaut à 48,75 litres.

⁶⁴⁶ Une bière moins chère et plus légère serait issue d'un deuxième tirage du même moût (Reymaekers).

⁶⁴⁷ Des étrennes étaient pourtant distribuées dans le courant du mois de janvier à certaines personnes ; il est fait mention dans l'*exposita* de la verrerie du *nouvel an* d'Hendrick.

⁶⁴⁸ SCHUERMANS, 1884, p. 317, n. 1.

la vente au détail devait apporter à la *raflée* 1 patard 3 liards d'avantage sur celle aux marchands étrangers, celle-là même apportant 1 florin d'avantage sur ceux de Liège⁶⁴⁹.

L'étude du prix des denrées alimentaires s'entache également d'une certaine confusion puisque le livre donne le coût global des achats de la journée et n'indique qu'exceptionnellement les quantités.

Le système monétaire utilisé dans les comptes de la verrerie de Bruxelles correspond au système en vigueur sous Philippe IV. Le florin, qui y joue presque le rôle de valeur référence, mais qui est un ajout à l'échelle duodécimale stricte, sera supprimé lors d'une des réformes introduites par Charles II⁶⁵⁰. Ce système, extrêmement complexe aux yeux des adeptes du décimal que nous sommes, trouve une lisibilité nouvelle lorsqu'il est visionné en tableau. Si l'on convertit tous les chiffres en une seule unité, le patard ou sol, et que l'on ose commettre le subterfuge d'un transfert, tout théorique, de ce patard en euro, on obtient des chiffres approximatifs assez proches de notre réalité actuelle, que l'on peut encore convertir en francs belges.

1 patagon	2 fl-8 p	8 escalins	48 patards = 48 sols	192 liards	2304 mites	48 € = 1920 Bef
1 florin		3,33 escalins	20 patards = 20 sols	80 liards	960 mites	20 € = 800 Bef
1 escalin			6 patards = 6 sols	24 liards	288 mites	6 € = 240 Bef
1 patard = 1 sol			1 patard = 1 sol	4 liards	48 mites	1 € = 40 Bef
1 liard				1 liard	12 mites	¼ € = 25 C = 10 Bef
1 gigot					6 mites	= 5 Bef

Dès lors, les valeurs données prennent un aspect bien plus matériel pour nous, par ex. le salaire mensuel d'un maître altariste fixé en 1648 à 101 florins brabant⁶⁵¹, équivalant à 2020 patards, devient à nos yeux 2020 €, soit 80.800 Bef, c'est-à-dire le salaire net moyen d'un fonctionnaire universitaire. A cette somme s'ajoutent la location par le patron d'un logement, les repas pris en commun et l'entretien du linge ; mais doit en être défalqué le traitement du garçon, engagé aux frais du maître altariste. Un maigre supplément peut être apporté par la rétribution de certaines épouses de verriers participant aux tâches mineures⁶⁵².

On constate aussi que le salaire des maîtres italiens est nettement supérieur à celui des ouvriers locaux. Le prix de location de la maison et du jardin sont très bas et la nourriture abordable. Les verres, même ordinaires, apparaissent par contre assez chers par rapport aux biens de consommation courante.

⁶⁴⁹ Van de CASTEELE, 1878, p. 211.

⁶⁵⁰ VAN KEYMEULEN, 1973, p. 26-27.

⁶⁵¹ YERNAUX, 1941, n° 535, 557.

⁶⁵² La femme de François Massenaire est payée 1 fl (20 p) pour entasser les bois.

La location de la maison, fixée à 125 fl par demi-année, soit 250 fl ou 5000 p par an, équivalait à 416 p par mois (416 € ou 16.666 Bef). La location du jardin, fixée à 29fl-10p par demi-année, soit 59 fl l'an ou 1180 p, donne un loyer mensuel de 98,333 p (98,333 € ou 3933 Bef). Le plat d'anguilles à 9 p se matérialise en 9 € ou 360 Bef et le sipal de veau pris au cabaret à 7p-2l équivalait à 7,50 € ou 300 Bef.

Les prix de vente s'appréhendent aussi plus clairement, par ex. quatre verres de campagne emboîtables coûtant 2fl-11p soit 51 p (51 € ou 2040 Bef), trois verres de poche coûtant 9 p (9 € ou 360 Bef) ; les écritoirs dont le prix varie de 6 à 8 p (6 à 8 € ou 240 à 320 Bef). Un petit pot de *latime* à 5 p (5 € ou 200 Bef). Cent verres communs vendus 8fl-10p au prix de gros à la Halbardière, soit 170 p (170 € ou 6800 Bef, laissant supposer un prix de vente au détail d'environ 136 Bef pièce). Six urinaux, vendus pour le service de son altesse à 3 fl ou 60 p (60 € ou 2400 Bef, donc 400 Bef pièce).

Pour les produits de luxe, nous trouvons par ex. deux coupes à double bête émaillées vendues 4fl-4p soit 84 p au marchand Backer (84 € ou 3360 Bef au prix marchand, qui devraient faire environ 3360 Bef pièce au détail). Les coupes à couronne à graver sont vendues 24 sous (=24 patards) à la Halbardière (24 € ou 960 Bef prix de gros, donc probablement environ 2000 Bef au particulier) ; les coupes à deux boutons à graver à 10 sous se vendaient donc environ 800 Bef au particulier. La grande flûte⁶⁵³ vendue au marchand Jenemoye à 2fl-8p ou 48 p (48 € ou 1920 bef, aurait pu être vendue environ 4000 Bef au particulier). Deux bêtes de *latime* sont vendues 1fl-10p ou 30 p (30 € ou 1200 Bef), mais une *coupette un peu rompue* est vendue 8 p (8 € ou 240 Bef).

II.B.12. Approche socioculturelle

Apparaissant en filigrane tout au long du registre sans jamais être explicitées, certaines données nous permettent d'appréhender la réalité socioculturelle du temps : l'état de guerre dans lequel se trouve le pays d'abord, et l'épidémie de peste ensuite.

Ainsi, au cours de l'année 1667, 6 patards sont-ils accordés chaque semaine aux pauvres. En 1668, 12 ou 15 patards sont d'abord donnés aux pauvres et religieux, tandis que les comptes d'août spécifient que 1florin 4 patards ont été distribués en plusieurs fois aux pauvres, religieux et prisonniers. Ces mentions se raréfient au cours de l'année 1669 et, en janvier 1670 et 1671, ne sont plus accordées que des étrennes aux religieux et autres ; il est par contre fait allusion à des distributions de rasières d'avoine aux soldats.

Alors que rien n'indique l'existence d'un repas de Noël, le livre mentionne à la date du 29 décembre 1668, la dépense de 2 florins 10 patards pour les bois brûlés pendant les fêtes de Noël. La distribution des étrennes semble par contre une coutume bien établie : un nouvel an en argent est alloué à Hendrick Ophoven, *conseur* et beau-frère d'Henri Bonhomme, mais aussi au forgeron et au procureur.

⁶⁵³ Pourrait-il s'agir de la flûte, mesurant la hauteur exceptionnelle de 119 cm, conservée aux MRAH ?

Le 1^{er} juin 1669 ; des messes sont commandées à Saint-Laurent et Saint-Roch ; plutôt qu'une célébration de fin de la période de production, il faut y voir des incantations contre la peste dont l'épidémie prendra fin en décembre 1669⁶⁵⁴.

II.B.13. Aperçu biographique de quelques verriers ayant séjourné à Bruxelles

Francisco SANTINO ou SANTINI, maître vénitien

Gentilhomme *morane*, Santino était l'un des maîtres italiens employés par Savonetti à Bruxelles vers 1645, mais il le quitte pour non paiement et va s'engager à Liège chez Bonhomme. Il devait être un artisan émérite puisque, le 5 août 1650, par acte notarié, Henri et Léonard Bonhomme lui accordent un cinquième des parts de leurs bénéfices⁶⁵⁵.

C'est certainement son expertise qui lui vaut d'être engagé le 27 octobre 1655 par Jean de Holstein pour travailler deux ans à la verrerie que celui-ci veut ériger à Kiel en Allemagne. Il doit être payé 4fl-5p liégeois (85 p) pour 120 verres à bière à la façon des Altaristes, pour 75 verres ordinaires à la façon de Venise, pour 45 verres à quatre boutons à la façon qu'on demande à Lille, ou pour 24 verres à serpents. Il doit bénéficier d'une maison valant 60 fl (1200 p) l'an, de la literie blanchie tous les quinze jours et du chauffage. Il devra bénéficier d'un aide payé 2 patacons (96 p) et logé. En cas de chômage, Holstein devra lui payer 30 patars par jour et ses frais de voyage, ainsi que lui racheter tous ses outils au prix de Liège⁶⁵⁶.

En avril 1667, il est à Bruxelles, payé pour des journées à *bacque* à 2fl-8p (48 p) et des journées à bière à 36 sous (36 p). Son aide est Jacques Lonfils, payé à la semaine. Une maison lui est louée jusqu'au 29 mai, mais il est encore présent en juin⁶⁵⁷.

Le 10 septembre 1667, il renouvelle son contrat pour deux ans avec Léonard Bonhomme aux mêmes engagements que celui de 1649, précisant que les verres extraordinaires lui seront payés 7 escalins (42 p) pour six heures de travail. Le patron donnera en outre 25 patacons (1200 p) pour son logement et paiera son aide⁶⁵⁸.

Le 21 décembre 1669, il signe un nouveau contrat pour trois ans avec Ode de Glen, veuve de Léonard Bonhomme. Il touchera la première année 20 patacons (960 p) par mois, la deuxième et la troisième année 25 patacons (1200 p) ou 4 fl. de Liège, pour fabriquer chaque jour 110 verres à *bacque* ou 120 verres à vin lisses ou 160 verres à bière (110 pour ceux à sonnettes), 120 grands ou 160 petits verres à bière à pattes de raines⁶⁵⁹. Il est spécialisé dans les verres extraordinaires, à fleurs, à bêtes, à serpents, les verres fins, etc. Son logement à Liège est estimé à 25 patacons (1200 p) par an⁶⁶⁰.

Francisco Santino avait épousé Catherine Marius, fille du maître de verrerie Louis Marius, qui lui donna des enfants⁶⁶¹.

La mise en tableau de ces différentes données et leur transformation en un numéraire commun, le patard, offre ici encore une vision plus claire de la situation. De même, certains

⁶⁵⁴ HENNE & WAUTERS, 1845, II, p. 89.

⁶⁵⁵ Van de CASTEELE, 1878, p. 204, 207.

⁶⁵⁶ Notaire Pauwea, 1655, f° 446 ; YERNAUX, 1941, n° 563.

⁶⁵⁷ *Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

⁶⁵⁸ Notaire Pauwea, 1667, f° 200 ; YERNAUX, 1941, n° 593.

⁶⁵⁹ Notaire Pauwea, 1669, f° 243 ; YERNAUX, 1941, n° 601.

⁶⁶⁰ Notaire Pauwea, 1669, f° 244 ; YERNAUX, 1941, n° 542.

⁶⁶¹ SCHUERMANS, 1885, p. 409.

documents fournissant le salaire de la production quotidienne moyenne, d'autres un fixe journalier, ou encore mensuel, le tout a été converti en moyenne mensuelle. Les chiffres ainsi obtenus sont à priori étonnants puisqu'il apparaît que, excepté lorsqu'il s'expatrie à Kiel, ce maître vénitien renommé semble moins bien payé que ses collègues altaristes (101 fl ou 2020 p). Certains paramètres doivent cependant être ajoutés, prioritairement le paiement par le patron d'un aide que les Altaristes rémunèrent eux-mêmes (estimé 760 à 800 p par mois) et le bénéfice d'une maison (estimée 100 p par mois) ; le traitement mensuel moyen de 900 à 1200 p augmenté de ces 900 p donne une somme de 1800 à 2100 p, donc équivalente au salaire des Altaristes. Dans le cas précis de Santini, il faut encore y ajouter les 5% de part des bénéfices de la verrerie accordés par les Bonhomme.

Ce tableau fait encore apparaître l'évolution des goûts, le façonnage des verres les plus précieux (extraordinaires, à fleur, à bêtes, à serpents, à quatre boutons et fins) disparaissant du contrat de 1669 au profit des verres à sonnettes et à pattes de raine.

	1649-1652 Bonhomme	1655-1657 Jean Holstein	1667 Bruxelles	1667-1669 L. Bonhomme	1669-1672 Ode de Glen
Extraordinaire	7 esc. / jour 42 p			7 esc. / 6 h. 42 p	
A fleurs	1 patacon /12 48 p			1 patacon /12 48 p	
A bêtes	1 patacon /18 48 p			1 patacon /18 48 p	
A serpents	1 patacon /24 48 p	4fl-5p. / 24 85 p		1 patacon /24 48 p	
A 4 boutons		4fl-5p/ 45 85 p			
Fins	1 patacon / 75 48 p			1 patacon / 75 48 p	
A bacque ou à bague	1 patacon/110 48 p		2fl-8p / jour 48 p	1 patacon/110 48 p	20-25 patacon / mois / 110
Vin lisse	1 patacon/120 48 p			1 patacon/120 48 p	20-25 patacon / mois / 120
Bière	1 patacon/160 48 p	4fl-5p /120 85 p	36 sous / jour 36 p	1 patacon/160 48 p	20-25 patacon / mois / 160
Ordinaires		4fl-5 p /75 85 p			
A sonnettes					20-25 patacon / mois / 110
Gd. pattes R.					20-25 patacon / mois / 120
Pt. Pattes R.					20-25 patacon / mois / 160
	1050-1200 p / mois	2125 p / mois	900-1200 p / mois	1050-1200 p / mois	960-1200 p / mois

Francisco CINGANO ou SINGANO, maître vénitien

Gentilhomme *morane*, embauché le 30 mars 1664⁶⁶² ; son engagement est renouvelé par Henri Bonhomme le 10 septembre 1667 pour trois ans et le sera encore le 18 mai 1671. Il doit être payé 1 patacon (48 p) pour 12 verres à fleur, 18 verres à beste, 24 serpents, 75 verres fins, 110 verres à bague à l'altariste ou 160 verres à bière ; et 7 escalins (42 p) pour 6 heures de travail aux verres extraordinaires. Le patron doit en outre payer son garçon⁶⁶³.

Francis Cingano est en fait déjà employé à la verrerie de Bruxelles en avril 1667 ; son gamin, Colas Moreau, l'y servira jusqu'en mai 1669. Il semble qu'un contrat particulier à Bruxelles ait pris fin le 10 décembre 1668 mais ait été renouvelé. Il bénéficiait d'une maison payée par le patron⁶⁶⁴.

Le 13 juin 1674, Ode de Glen donne procuration à son fils Léopold pour poursuivre François Cingano, en exécution de son contrat passé à la verrerie le 26 septembre 1672⁶⁶⁵.

L'auteur du manuscrit fait plusieurs allusions à un Van Goutem (ou Houtem), beau-père de Cingano, qui lui servait de garde du corps dans ses déplacements ; or, selon Schuermans, Cingano aurait épousé Louise de Souyns, fille d'un verrier lorrain⁶⁶⁶.

Francisco MASSARO ou MASSAR, maître altariste

Déjà présent à Liège en 1663⁶⁶⁷, il commence à travailler à Bruxelles le 26 avril 1667 mais est rappelé le 29 mai à Liège par Henri Bonhomme⁶⁶⁸.

Marck de FER, maître altariste

Engagé le 17 juin 1651 pour un an par Henri et Léonard Bonhomme pour 101 fl. brabant (2020 p) par mois. En cas de chômage dû au four, il recevra 24 patars ; en cas de chômage de sa faute, il paiera 24 patars au patron. Il ne pourra fabriquer aucun verre à son compte dans la verrerie. Les jours de congé sont le dimanche, Noël, 2 jours à Pâques, 2 jours à la Pentecôte, la Circoncision, la fête des Douze Apôtres, les six fêtes de Notre-Dame, l'Ascension, la Fête-Dieu et la Saint Jean-Baptiste. Il vivra dans la maison commune, avec la table, les nappes, la literie et les chemises blanchies ; et son denier payé pour le Consul d'Altare⁶⁶⁹.

Le 1^{er} août 1668, il est à Bruxelles, pour trois semaines semble-t-il, payé par demi-muid 1 fl-4p au muid (24 p). On mesure ici toute la différence entre ces 24 p par jour, soit 600 p par mois réellement payés, contre les 2020 p promis par le contrat !

En septembre 1668, le fils de Marc de Fer sert Marc Dandalo pendant une semaine et demie.

Marc de Fer avait épousé Catherine Langlois dont il eut plusieurs enfants⁶⁷⁰.

Marco DANDALO, maître vénitien

Engagé par Henri Bonhomme le 3 janvier 1666, pour 2 ans à la verrerie de Bois-le-Duc ; il doit être payé 25 ¼ patacons (1212 p) par mois pour travailler à la manière des maîtres altarais⁶⁷¹.

Il arrive le 25 août 1668 à Bruxelles où une maison à 25 patacons (1200 p) l'an lui est louée jusqu'au 2 juin 1669. Il y est servi par Jean-Baptiste Rumondo, puis par le fils de Marc de Fer et Bernard Gambette⁶⁷².

⁶⁶² Van de CASTEELE, 1878, p. 224.

⁶⁶³ Notaire Pauwea, 1667, f° 199 ; SCHUERMANS, 1885, p. 400 ; YERNAUX, 1941, n° 595.

⁶⁶⁴ *Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

⁶⁶⁵ Van de CASTEELE, 1887, p. 458.

⁶⁶⁶ SCHUERMANS, 1885, p. 400.

⁶⁶⁷ Van de CASTEELE, 1878, p. 224.

⁶⁶⁸ *Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

⁶⁶⁹ Notaire Pauwea, 1651, f° 175 ; YERNAUX, 1941, n° 558

⁶⁷⁰ SCHUERMANS, 1885, p. 402.

⁶⁷¹ Notaire Wasseige, 1666-1667, f° 1 ; YERNAUX, 1941, n° 588.

Marco de LACQUES, de LACCOZ, ou dell ACQUA, maître vénitien

Gentilhomme *morane*, engagé le 22 août 1667 par Henri Bonhomme pour deux ans. Il doit être payé 6 escalins (36 p) par 110 verres à vin bien faits, 4 escalins (24 p) par 100 verres à bière, plus le logement ou 25 patacons (1200 p). Il doit lui-même payer son aide et le patron lui retient 6 escalins (36 p) par semaine en garantie d'exécution du contrat⁶⁷³. Ces conditions tout à fait particulières pour un Vénitien indiquent probablement qu'il s'agit d'un tout jeune maître.

Marc de Lacques arrive à Bruxelles le 25 août 1668 mais en repart déjà le 8 septembre. Il y est payé au muid, sa maison est louée par le patron, et il reçoit 3 patacons (144 p) pour le voyage⁶⁷⁴.

Nicolas MOREAU, garçon

Engagé le 10 septembre 1667 par Léonard Bonhomme, pour trois ans. Son travail doit être rémunéré 9 ½ fl. bb (190 p) la semaine à Liège, ou 10 fl bb (200 p) à Bruxelles ou ailleurs⁶⁷⁵.

Il est en fait déjà à la verrerie de Bruxelles en avril 1667 et y reste certainement jusqu'en décembre 1668, au service de Cingano ; il est en réalité payé 6 fl (120 p) la semaine⁶⁷⁶.

François MASSENAIRE, *conseur*

Engagé le 8 décembre 1665 pour la *conserie* des verreries Bonhomme de Liège, Maastricht, Bois-le-Duc ou autres ; son contrat prévoit quelques gracieusetés au cas où il devrait changer d'usine⁶⁷⁷.

Il s'agit certainement du François, *conseur*, payé à la semaine à Bruxelles en avril 1667 et dont le compte est fait en juillet, ainsi qu'une allusion à un séjour à Maastricht. A partir du 13 août, François Massenaire est payé à la semaine 4fl-16p (96 p). A partir du 1^{er} août 1668, il est payé 6 fl la semaine (120 p la semaine soit 480 p le mois). Sa femme aide parfois aux bois⁶⁷⁸.

Hendrick OPHOVEN, *conseur*

Beau-frère d'Henri Bonhomme, il avait déjà accompagné Jean Bonhomme en Allemagne en 1652-53⁶⁷⁹. Il signe un contrat de *conseur* à Maastricht en 1660, puis est engagé le 26 juillet 1662, pour sept ans, au salaire de 3 patacons (144 p) ou 12 fl. liégeois par semaine. Le contrat stipule qu'il est employé aux verreries Bonhomme à Liège, Maastricht, Bois-le-Duc ou ailleurs pour la *conserie*, c'est-à-dire diriger et avancer tout ce qui concerne le profit et utilité de la verrerie : faire les pots, nettoyer le groisil, recevoir et ranger les verres, les compter et distribuer, tenir les livres et notules des marchands et des ouvriers, commander les ouvriers, contrôler les bois et le calmar afin que la verrerie soit chauffée et entretenue, contrôler les *tiseurs* et l'arche et les corriger en cas de manquements, corriger et commander les garçons⁶⁸⁰. En février 1668, il se trouve à Bruxelles et reçoit 3 patacons pour le salaire de trois mois et son nouvel an ; il reçoit de nouveau 3 patacons pour trois mois le 1^{er} juillet. Idem le 7 janvier 1669, le 14 mai et le 9 novembre. Le livre de compte de la verrerie de Bruxelles l'appelle toujours uniquement par son prénom, difficilement lisible (Handeust, Handuyt, Handerijk,

⁶⁷² AVB, ms 2281.

⁶⁷³ Notaire Pauwea, 1667, f° 179 ; YERNAUX, 1941, n° 592.

⁶⁷⁴ AVB, ms 2281.

⁶⁷⁵ Notaire Pauwea, 1667, f° 200 ; YERNAUX, 1941, n° 594.

⁶⁷⁶ AVB, ms 2281.

⁶⁷⁷ Notaire Pauwea, 1665, f° 267 ; YERNAUX, 1941, n° 586.

⁶⁷⁸ AVB, ms 2281.

⁶⁷⁹ Voir chapitre *Le mémorial de Jean Bonhomme*.

⁶⁸⁰ Notaire Pauwea, 1662, f° 201 ; YERNAUX, 1941, n° 575.

Handerijt, Landerijt, Landeuijt, Hondeyt). Il est le seul membre du personnel à être payé par trimestre ; mais il ne semble pas que 144 p par trimestre puissent véritablement être considérés comme un salaire⁶⁸¹.

En mai 1669, son fils Laurent Ophoven est engagé comme manœuvre à Bruxelles pour trois semaines et Lensen Ophoven est tiseur (mais peut-être est-ce le même).

Henri Ophoven signe encore avec Ode de Glen, un contrat le 28 décembre 1675 pour remplir l'office de consort dans les verreries de Liège ou de Bruxelles⁶⁸².

Le tableau suivant donne un aperçu exemplatif, pour les différentes catégories de travailleurs, du salaire prévu par contrat et des émoluments réellement payés en août 1668. Il fait apparaître une importante dévalorisation du personnel adjoint et des maîtres secondaires, tandis qu'une surcharge de travail permet au maître émérite qu'est Cingano de dépasser largement le plafond contractuel.

	Maître vénitien émérite Cingano	Maître vénitien secondaire De Lacques	Maître altariste De Fer	Garçon Moreau	Conseur Massenaire
Salaire contrat	900-1200 p / mois (1667)	600-900 p / mois (1667)	1260 p / mois (2020p-760 pour garçon) (1651)	760 p / mois (1667)	
Paiement réel	2168 p / mois (août 1668)		600 p / mois (août 1668)	480 p / mois (août 1668)	480 p / mois (août 1668)

⁶⁸¹ *Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles.*

⁶⁸² Van de CASTEELE, 1887, p. 460.

II.C. Le Mémorial de Jean Bonhomme

Volume in fol. (approximativement 30 x 22 x 7 cm) en papier vergé, relié sous carton fort recouvert de cuir fauve décoré aux fers, muni de 4 rubans à nouer, dos à 4 nerfs, approximativement 800 p. numérotées par f° jusqu'au n° 241, nombreuses pages blanches. Maastricht, Rijksarchief Limburg, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv 215.

Sur le plat intérieur de la couverture, l'auteur a collé un dessin au lavis, intitulé « *Figure du petit four que Jaie fait a Prag l'an 1652* », tandis qu'un cartouche épinglé en trompe-l'œil au haut du dessin indique « *LapIDes FerDInanDo. FecIt^{Rasibon}/Prag* » (pl. 239a). Le millésime de 1553, fourni par ce chronogramme, est probablement le fruit d'une erreur du graphiste qui a accentué le dernier I plutôt que le C qui le précède.

La page de tête porte les titres suivants, calligraphiés suivant différents modes : « *Journal / CE QUE CET PRESENT / Registre ou Memorial Contient / ce voirat de l'Alphabette suivante / Et des tiltres de Chaque Parche / en haut / Ioannes bon homme, ma Paraphe JBonhom / Ma devise tant Aux Armes qu'a notre nom / Semper Idem* » (pl. 239b).

Elle est suivie d'un index alphabétique des différentes rubriques contenues dans le registre et renvoyant aux folios.

II.C.1. L'auteur du manuscrit

Jean Bonhomme (1619-1662), frère d'Henri (1608-1679) et de Léonard (1612-1668), est le troisième fils de Jean Bonhomme (1587-1667), le fondateur des verreries liégeoises. Chanoine de Sainte-Croix à Liège, il s'associe en 1648 avec ses frères dans les affaires de verreries.

Au cours de sa vie, Jean Bonhomme a effectué de nombreux déplacements, dont un long voyage en Allemagne du 19 juin 1652 au 20 septembre 1653, et de fréquents séjours à Bruxelles, à Namur, à Maastricht et à Huy. Il s'agit dans la plupart des cas de missions à caractère diplomatique ou économique exécutées pour le compte du chapitre de Sainte-Croix et mises à profit pour les affaires familiales et dans l'intérêt des verreries. Il fait également un séjour de villégiature à Spa du 17 juillet au 19 août 1656.

II.C.2. Le document

La mise en exergue, à l'ouverture du livre, de l'illustration d'un four à verre construit à Prague par l'auteur, laissait augurer de la présence dans le texte d'autres importantes données relatives à l'industrie verrière. La lecture intégrale du manuscrit, qui s'imposait dès lors, n'a cependant répondu que très faiblement aux attentes.

Transcrit dans un registre préalablement partagé, le manuscrit ne présente pas de véritable suite chronologique mais est composé de différents cahiers interrompus par des séries de pages blanches. Ces notices sont relatives aux matières les plus diverses, parmi lesquelles la longue relation du voyage d'Allemagne s'avère un témoignage vivant de la situation géographique, sociale et politique de l'Empire (f° 186-206). Celle-ci est complétée par des copies de lettres de l'empereur à la reine de Suède, de la reine de Suède aux princes et états d'empire, et de l'ambassadeur de Pologne (f° 195-198). On y trouve aussi la copie de requêtes et de mémoires adressés à l'empereur, à l'électeur de Mayence, aux abbés des monastères de Saint-Trond et de Lobbes, et autres intermédiaires, concernant l'anoblissement des Bonhomme, l'un des buts du voyage (f° 199-201).

De nombreuses pages sont consacrées aux revenus des prébendes, aux distributions et ventes de grains, aux revenus des messes d'anniversaire, des ventes d'insignes etc., et ne présentent aucun intérêt pour l'histoire de la verrerie.

Eparpillés ça et là dans le livre, les différents comptes de dépenses et débours se rapportent aux déplacements ou aux années ; ainsi apparaissent les frais du voyage d'Allemagne (f° 202-204), le premier voyage à Bruxelles en 1654 et son *exposita* (f° 209-210), les dépenses pour l'an 1654 (f° 218-219), les voyages et séjours à Bruxelles et Namur l'an 1655 pour commission du chapitre de Ste-Croix et leur *exposita* (f° 211-215), le séjour à Spa (f° 224-225) et les dépenses pour l'an 1656 (f° 226-227) ou l'*exposita* de bouche pour l'année 1656 (f° 103 ss.), le voyage à Namur et Bruxelles en 1657 (f° 228-229) ou les voyages à Maastricht et Bruxelles en 1659 (f° 237).

Les pages consacrées aux rétributions de l'avocat Juzaine de Bruxelles, relatives tant aux affaires de Sainte-Croix qu'à celles de la famille et des verreries, sont particulièrement révélatrices puisque Bonhomme y stipule en 1657 que les services de l'avocat ont été récompensés par le don de plusieurs verres gravés (f° 6).

Sous l'intitulé *Hartes & meubles*, l'inventaire des biens mobiliers du chanoine nous apprend qu'il possédait personnellement un seul verre gravé (f° 22 ss).

Intéressantes pour l'histoire de la verrerie sont la *Copie des délivrements faits à S.A.Sne* le prince évêque l'an 1655 (f° 170-172) et le *Mémoire du délivrement de verres pour l'empereur Ferdinand* (f° 207).

La copie de la requête à S.A. le 22 février 1658 pour la prolongation des octrois (f° 177), le mémoire des requêtes présentées au Conseil privé à Liège pour les affaires de verre à Bruxelles (f° 208) et la copie d'une réponse négative concernant la demande d'érection d'une verrerie à Herstal (f° 215), sont également des documents non négligeables pour notre propos. Enfin, un catalogue des bourgmestres de Liège depuis 1417 jusque 1662 (f° 178-184), auquel est adjointe une lettre adressée en 1715 à Maximilien Bounam, donnant la liste des bourgmestres de 1650 jusqu'à 1709, complètent cet important volume.

II.C.3. Les verres gravés

A trois reprises, Jean Bonhomme mentionne l'existence de verres gravés ; et bien qu'il n'en souligne ni la rareté ni la valeur, celles-ci peuvent être déduites du contexte des citations.

Les pages intitulées *Avocat Juzaine at eu*, donnent une liste des paiements en rixdalers conférés de 1654 à 1659 au défenseur à Bruxelles des intérêts de la famille et du chapitre de Sainte-Croix (f° 6). A la date de 1657, Bonhomme rappelle pour mémoire que Juzaine *at eu des verres/ gravez/, des pierres polies de moy, & verres gravez & autres*. Et qu'*Estant à*

Bruxelles au mois de 9bre luy donné 25 pintes de Spa entre Lesquelles Il y en avoit quatorze je dit treize pleines de vin de brandevin. Item une petite bouteille d'hypocras (pl. 240a).

Ces dons en nature seraient sans doute interprétés aujourd'hui comme de la corruption ; il n'est d'ailleurs pas improbable qu'ils aient pesé dans la diligence de l'avocat à soutenir les intrigues menées par les entrepreneurs liégeois pour s'approprier la verrerie de Bruxelles et ensuite obtenir la licence de vente de leurs produits dans les Pays-Bas ; un enjeu qu'ils emporteront finalement en 1658-59. Il est en tout cas remarquable qu'alors que chaque coût est minutieusement répertorié dans le registre, ces présents ne sont pas accompagnés de leur prix. Cela signifie-t-il qu'ils sont particulièrement somptueux ? Sans doute puisque Bonhomme a tenu à souligner une deuxième fois que les verres étaient gravés.

L'avocat Juzaine entretenait des liens très étroits avec les Bonhomme puisque Jean Bonhomme indique encore dans cette liste qu'il a offert au fils Juzaine, Jean Paul, son filleul, une croix d'or de deux patagons et demi (120 patards). Une indéfectible fidélité les liera encore après la mort du chanoine car différentes mentions d'interventions de Juzaine apparaissent également dans le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles, notamment en avril 1668 quand Monréal prend sa relève⁶⁸³.

Sous le titre *Hartes & meubles*⁶⁸⁴, Jean Bonhomme, dressant l'inventaire de ses biens mobiliers, y note la présence d'un verre gravé (pl. 240b) : *un grand buffet ; une table & tapis ; un scribe ; un pulpittre ; une dresse à porter les linges avec une couverture ; un coffre de peaux ; un bodez d'oziris (?) ; 4 grands tableaux paysages, 4 moindres dont un Madalaine, L'autre Notre Dame, L'autre un frutage et l'autre un pot a fleur ; 3 petits tableaux en image de parchemin ; 5 sur du papier ausy avec les Rambs (?) ; un crucifix de boys, une petite Notre Dame ; un St Jean de bois et autre figures de plâtre de boys ; un ménage noir (?), un petit coffre de velour rouge ; un petit peigne de panne à frange d'argent ; un bénitier d'argent et le vase de verre ; un miroir, une vergette ; un escritoir et 2 chandeliers d'estain venant de mon père ; un verre gravé ; une chaîne d'or ; une couverte de lit vierde et une blanche ; 2 paires de linceulx ; une espée avec la garde d'argent ; une Ardoise ; un manteau de ville, un de panné, un gry avec des passemens, un de drap, item Capotte, Casaque de panné et autres habits, un petit bust, bottes à esperons, un casaque gry.*

A Ste Croix. Un grand garde robe trois surpys ; une robbe de drap ; une Cappe, chapuron velu ; une amuse (?), bonnet, deux colliers ; une braque (bague ?) et breviaire. Deux paires de linseuls, douze chemise grosses et finnes, six pares de glans (gants ?), six pares des chausons, trois bonnets de nuit, trois paires de manchettes, une paire de canons de botte, une paire de calcons, six mouchoirs fins, 2 gros petits et 2 autres, un long mouchoir de col, dix rabats avec des dentelles au collez, un manchon, un baudrier, un manteau de poud...(?).

On notera que cet inventaire, ne faisant état que de biens relativement prestigieux, omet sciemment les objets d'usage domestique comme la vaisselle et les verres communs. Dans ce contexte, le fait d'indiquer l'existence d'un seul verre gravé est révélateur de sa valeur. Sa situation dans la liste, entre deux chandeliers de famille et une chaîne d'or⁶⁸⁵, souligne encore l'attachement personnel ou sentimental que lui portait son propriétaire.

Bien que l'auteur n'en spécifie pas le sujet, est-ce une extrapolation que d'imaginer ce verre orné des armes du chanoine ? La pratique était répandue à Liège ; citons pour exemple les calices aux armes des chanoines de Hodeige et de Hosden, deux produits Bonhomme des

⁶⁸³ Livre de compte de la verrerie de Bruxelles.

⁶⁸⁴ *Mémorial*, f° 22-23.

⁶⁸⁵ Probablement la chaîne d'or reçue de l'empereur Ferdinand III le 8 août 1653 : *Mémorial*, f° 194 et SCHUERMANS, 1883, p. 150, n 2.

années 1660-70. D'autre part, Jean Bonhomme appréciait les objets personnalisés, puisqu'il rapporte à plusieurs reprises l'acquisition de pierres qu'il fait polir et graver à son poinçon⁶⁸⁶. Il est cependant sûr que le bocal aux armes des Bonhomme et des Libon, conservé au musée de Liège, n'est pas le verre gravé du chanoine, étant donné qu'il s'agit d'un produit allemand du XVIII^e siècle (n° 135, pl. 160).

Les comptes de l'année 1654 font foi de quelques dépenses somptuaires de cette espèce, par ex. : *Le 25 Dito (janvier) payé à maître Christophe pour politure de 26 petites pierres vierdes : 8-2 ; au même de la gitaire : 8-.* [...] ; *Le 11 de Mars pour 2 verres gravez : 4-*⁶⁸⁷ (pl. 240c).

Cette dernière mention interpelle particulièrement, pour trois raisons.

La première est l'indication du prix : Jean Bonhomme paye 4 florins pour deux verres gravés, donc 2 fl (soit 40 patards) par unité. Sans doute, a-t-il lui-même fourni les verres, et ces 40 patards correspondent-ils uniquement au prix de la gravure d'une pièce ? Bien que moins crédible, l'hypothèse qu'il ait dû payer les objets dans leur intégralité doit également être envisagée. Sachant qu'en 1669, des calices à graver seront vendus à la Halbardière de Gand au prix de 10 et de 24 Patards⁶⁸⁸, et tenant compte des quinze ans qui séparent les données, le travail du graveur pourrait être évalué, dans ce second cas, entre 16 et 30 patards pour un verre, ce qui semble vraiment dérisoire par rapport au prix du polissage d'une pierre, équivalent à 6 patards.

La deuxième raison est la mention de Maître Christophe. Le nom de ce personnage apparaît à plusieurs reprises sous la plume de Jean Bonhomme pour le polissage de pierres et la gravure de poinçons. Bien qu'il ne soit pas clairement indiqué que la gravure des verres ait été payée à ce maître, la proximité des deux citations pourrait le laisser entendre. Nous serions donc en présence d'un lapidaire pratiquant également la gravure sur verre, comme son illustre prédécesseur Caspar Lehman et les autres pionniers établis à Munich, à Prague, à Dresde ou Nuremberg cinquante ans auparavant.

La date de 1654 a aussi son importance. A cette époque, la gravure à la pointe de diamant est pratiquée dans un style nouveau, caractérisé par des surfaces entièrement opacifiées, cherchant fort probablement à imiter l'aspect velouté de la gravure à la roue. La flûte aux armes d'Espagne portant la mention *VIVE LE ROY*, conservée au Cinquantenaire, portant précisément ce millésime, en témoigne. Jean Bonhomme ne spécifie pas la méthode de gravure utilisée pour orner ses deux verres. S'ils étaient toutefois gravés à la roue, il s'agirait de la trace la plus haute de cet art dans nos régions ; le plus ancien millésime connu à ce jour en Belgique sur un verre gravé à la roue étant 1660.

II.C.4. Le petit four à verre

D'emblée intrigué par la découverte de l'illustration d'un four, en tête du volume, l'historien du verre en cherche immédiatement l'explication. Intitulé *Figure du petit four que j'aie fait à Prag l'an 1652* et surmonté du chronogramme (fautif) *LapIDes FerDInanDo FecIt* ^{Rasibon}/_{Prag}, le dessin reporte le lecteur au journal du voyage d'Allemagne en 1652-53. Quelle déception,

⁶⁸⁶ Le 18 mars 1657, à M. Christophe, par ex. : *Mémorial*, f° 227.

⁶⁸⁷ *Mémorial*, f° 217.

⁶⁸⁸ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.



cependant, de n'y découvrir que deux mentions, des plus laconiques, perdues dans les descriptions de ville et d'événements !

A Prague, en 1652 : *Le 15 dito (août) Sa Majesté et son fils et l'Impératrice mirent la première pierre à l'église des Pères Cordeliers Irlandois ou St Donat. De là ils furent au milieu du marché aux litanies que l'on chantoit et avec M. Daun dressèrent sur une haute colonne en action de grâces pour la conservation de la vieille et neuve ville.*

Au commencement de 7bre je fis le four au 5 je mis le feu et au 17 dito je le mis dehors.

Le pénultième dito Leurs Majestés impériale et royale allèrent recevoir la vieille duchesse de Bavière, sœur de Sa Majesté impériale à son entrée l'on décocha plus de 70 pièces de Canon avec une décharge d'un régiment de fantassins, des compagnies de chevaux⁶⁸⁹.

A Ratisbonne, en 1653 : *Le 15 dito (mars) est arrivée l'Impératrice Leonora de Mantoue seconde feme à ferdinand second*

Le 23 dito l'on Envoit le Comte de Staremborg au Duc de Lorraine pour faire retirer ses troupes des terres de l'Empire, de rendre les places en dépendant, à quoy il répartit d'y pourvoir de que l'on traitoit avec son [... de se] fournir (?)

Le 28 dito ai mis le feu dans le petit four et le 7 de May je le mis dehors

Jean tournoy la trompette tombat dans un puis de 46 pieds hauts

Dito des Audiences de Sa majesté

Le 14 de May Sa majesté Impériale et le Roy des Romains sont partis pour Auspourg⁶⁹⁰.

Une troisième mention notée dans l'*exposita des dépenses de bouche en chemin*, à Prag, Ratisbon, en Allemagne, indiquant : *Au garçon qui a tisé : 1 gulden 6⁶⁹¹* prouve que le four a réellement fonctionné.

Ces trois petites phrases à priori anodines, et même intempestives, se révèlent cependant pleines de sens pour qui veut les décrypter.

Relevés ça et là dans tout le manuscrit, divers éléments nous apprennent que Jean Bonhomme a accompli tout ce voyage dans la foulée des déplacements de l'empereur Ferdinand III, dans le but d'être reçu en audience par ce dernier, afin de lui remettre une requête relative à l'anoblissement des membres de sa famille. Le texte de cette requête, en latin, insiste sur l'excellence des Bonhomme dans l'art de la verrerie et sur leur faculté de fabriquer des pierres précieuses artificielles (pl. 241)⁶⁹². Il y a donc tout lieu de croire que, pour prouver leur savoir-faire, Jean Bonhomme a construit un four à verre qu'il a fait fonctionner pendant une dizaine de jours à Prague et à Ratisbonne, en présence de l'empereur ou de membres de son entourage.

Toute cette histoire reste néanmoins extrêmement nébuleuse puisque l'auteur ne fait aucun commentaire sur le lieu des démonstrations, leur assistance ou les éventuelles réactions qu'elles auraient pu entraîner.

⁶⁸⁹ *Mémorial*, f° 190.

⁶⁹⁰ *Mémorial*, f° 191.

⁶⁹¹ *Mémorial*, f° 204.

⁶⁹² *Mémorial*, f° 199.

Le modèle du four

Le dessin du petit four ne manque pas de surprendre car, par sa forme carrée, il s'écarte de tout ce qui est connu des installations antérieures au milieu du XVII^e siècle ; lesquelles sont généralement rondes ou ovales (pl. 251).

La préface du livre de Christophe Merret, dont la première édition remonte à 1662, comporte un chapitre intitulé *Des Fourneaux* qui, dans ses premières pages, s'inspire largement du *Re Metallica* d'Agricola, publié en 1556, et en donne une traduction dans les pages suivantes⁶⁹³. Merret y signale que, contrairement aux autres qui sont ronds, les fours à verre vert sont carrés et chacun de leurs angles est occupé par une chambre à recuire⁶⁹⁴. Cette dernière particularité n'apparaissant pas dans le dessin de Bonhomme, son interprétation comme four à gros verre ne peut pas être retenue.

L'édition française de 1752, outil de la présente recherche, offre en fin de volume une série de planches reprises à Merret, illustrant des fourneaux et des instruments en usage à Amsterdam, ainsi que des dessins issus de l'*Ars vitraria experimentalis* de Kunckel, paru en 1679. On y trouve, parmi ces derniers, la représentation d'un fourneau *dont on peut se servir pour faire des essais en petit et pour contrefaire les pierres précieuses*⁶⁹⁵. Bien que n'étant pas identique à celui de Bonhomme, ce four présente assez de similarités que pour lui être comparé : forme et proportions semblables, même construction sur une banquette ; la couverture en est cependant différente, celui de Kunckel étant muni d'une cheminée (pl. 177).

Porteur d'une requête en anoblissement insistant sur les capacités des Bonhomme dans l'art du verre et la fabrication de fausses pierres précieuses, Jean Bonhomme a nécessairement voulu prouver ce savoir-faire en présentant à l'empereur un modèle de four dans lequel il a fait des démonstrations de ces deux spécialités. Ces démonstrations ont vraisemblablement été exécutées par Hendrick Ophoven qui, semble-t-il, était du voyage comme le signale l'*exposita* de ce dernier : *pour six mois et demy de despenses avec Hendrick tant en voyage que sejours à un pataquon par iour l'un parmy l'autre portant 200 iours : 300 gulden*⁶⁹⁶. Homme de confiance et technicien qualifié, puisqu'il deviendra *conseur* à la verrerie de Maastricht en 1660⁶⁹⁷ et à Bruxelles en 1668⁶⁹⁸, ce premier beau-frère d'Henri Bonhomme se prêtait idéalement à cette tâche.

Probablement construit en briques jointoyées à l'argile, le four en forme de tour carrée montée sur une estrade, affecte quatre niveaux repérables dans l'étagement des ouvertures pratiquées dans les parois : un cendrier muni d'une grande ouverture rectangulaire permettant le passage de la pelle, un foyer muni d'une bouche carrée plus petite, une chambre de chauffe percée d'ouvreaux latéraux par lesquels le verrier cueillait le mélange en fusion contenu dans le(s) pot(s), et une chambre supérieure de cuisson munie d'une ouverture carrée de taille moyenne permettant d'y poser les pièces à refroidir. Les redans pratiqués dans l'épaisseur de la maçonnerie isolaient les travailleurs de la chaleur du foyer tout en ménageant, sous les ouvreaux, un plan horizontal pour rouler la paraison.

La présence de seulement deux ouvreaux laisse supposer que ce four était une sorte de modèle réduit ne contenant qu'un seul pot ; un ouvrage étant destiné à cueillir tandis que l'autre servait à chauffer les fers. A-t-il pu être transporté entier de Prague à Ratisbonne ? La seconde

⁶⁹³ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. XXXIX-LV.

⁶⁹⁴ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. XLI.

⁶⁹⁵ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. 618-619; pl. 10 et 11.

⁶⁹⁶ *Mémorial*, f° 204.

⁶⁹⁷ Contrat conservé aux RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, inv. 321 b (entré en 1994).

⁶⁹⁸ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

citation, qui mentionne la mise à feu et la sortie sans évoquer une construction préalable, pourrait le laisser entendre.

Ce four a-t-il fait l'objet d'une demande de privilège formulée lors de sa présentation ? Cela est vraisemblable, mais sans doute s'est-elle perdue avec les autres requêtes déposées à cette occasion.

II.C.5. Le voyage d'Allemagne

Couvrant une quarantaine de pages⁶⁹⁹, le journal du voyage d'Allemagne se présente comme une longue énumération d'étapes comportant parfois une brève description du lieu, de personnages rencontrés, d'événements quotidiens, jusqu'à l'arrivée, le 23 juillet 1652, à Prague où se trouvent déjà l'empereur Ferdinand III et sa cour, bientôt rejoints par les princes électeurs et les ambassadeurs. Plus détaillées mais peu claires sont les impressions de l'auteur sur la ville et les manifestations qui s'y déroulent ; on y comprend ainsi à demi-mot qu'il a été reçu plusieurs fois en audience par l'empereur : *Le 10 dito j'aie encore eu audience de Sa majesté*⁷⁰⁰.

Après la diète de Prague, l'empereur et la cour partent en décembre pour Ratisbonne, rejoints par l'impératrice mère Leonora de Mantoue⁷⁰¹, et suivis de Bonhomme.

Au mois de mai 1653, nouveau départ pour Augsbourg où apparaît la reine Christine de Suède. A Augsbourg, Bonhomme est impressionné par une machine à eau alimentant toute la ville, par la richesse de la bibliothèque des *Fouckiers* (Fugger ?), par l'hôpital et l'hôtel de ville, et évoque le souvenir de la comparution de Luther.

Le 2 juin, tout ce petit monde repart pour Ratisbonne où sont couronnés, le 18 juin, le roi des Romains (le futur Ferdinand IV destiné à devenir empereur mais qui mourra prématurément en 1654 en ouvrant la place à Léopold Ier), et l'impératrice : *Le 3 d'Aoust l'Impératrice a esté coroné par l'Abbé de Fulda, la Landgravin d'Arnstat et la Duchesse de Wurtemberg portaient la queue de sa robe. La corone Impériale de Rudolph, le Sceptre de Mathias et le monde pesant ensemble avec les pierreries 26 lb, il y at ausy un sceptre fait d'une vraye licorne. L'espée avec laquelle le Roy des Romains créait douze chevaliers à la coronation est celle de Charlemagne*⁷⁰². Le 13 août, avant le départ de la cour pour Munich, Bonhomme est encore reçu en audience puis, passant par Nuremberg, rentre à Liège le 20 septembre 1653.

Durant le voyage, Jean Bonhomme a scrupuleusement noté toutes ses dépenses, notamment le prix des audiences (2 gulden pour la première), des moyens de transport (le coche de Nuremberg à Prague : 3 patagons ½), des vêtements et chaussures acquis en chemin (2 gulden 30 pour une camisole de laine, 1 gulden 36 pour une paire de souliers), mais aussi pour ses divertissements (aux cabarets, loteries, comédies : 30 guldens)⁷⁰³.

⁶⁹⁹ *Mémorial*, f° 186-206.

⁷⁰⁰ *Mémorial*, f° 190.

⁷⁰¹ Eléonore de Gonzague, deuxième épouse de Ferdinand II. En 1652-53, l'impératrice est aussi une Eléonore de Gonzague, troisième épouse de Ferdinand III : BERENGER, 2004, p. 63-64.

⁷⁰² *Mémorial*, f° 193-194.

⁷⁰³ *Mémorial*, f° 202-204.

L'anoblissement

Quelle a été la portée du Voyage de Jean Bonhomme et de toutes ces dépenses ? Bien faible semble-t-il en regard de ses attentes.

On le sait aujourd'hui, l'anoblissement n'interviendra que bien plus tard. En 1691 pour la branche de Bounam, descendante d'Henri, lorsque Jean-Maximilien et Guillaume seront créés chevaliers du Saint-Empire. En 1789 seulement pour la branche de Bonhome, descendante de Léonard, quand ils seront créés barons du Saint-Empire à la veille de la Révolution⁷⁰⁴.

Un excursus à la relation du voyage d'Allemagne, intitulé *Mémoires additionels*, censé fournir quelques clés pour la compréhension de l'histoire et éclairer l'échec de la mission, est malheureusement lui aussi fort confus⁷⁰⁵.

A mon départ pour l'Allemagne le jour des Absoutes m'envoiait le 25 Juin 1652 une comission pour présenter une requête à l'Empereur.

Nonobstant tous debvoirs, les affaires publiques, empesché l'Issue de ma poursuite à Prag.

Le Sieur Conseil Crudel me dit que les affaires despéchées du temps de l'Empereur Sigismond ne se pouvoient retrouver d'autant que la plupart des papiers d'alors fut bruslée.

Estant à Ratisbone ai relevé trop tard la copie du diplôme de l'Empereur Sigismond sur l'estable dans la cour, par record que le Conseil de Liège en avoit donné pour en procurer quelque chose de favorable et ausy que ce n'estoit l'intention des confrères de poursuivre pendant les jours de S.A. notre prince à Ratisbone de sorte qu'avant mon départ ai remis les pièces des mains du Sieur Jamaigne, Agent de Cour pour en solliciter une exposition de despesches favorables Luy donnai sur la main pro Arris six Rixdalers comme par son chirographe, dans les papiers de Ratisbone.

Depuis mon retour il a décrit d'avoir obtenu une apostil de communication à Son Altesse Serénissime un très [...] qui sont encore à despecher parmy les droicts reprins dans la lettre dudit Jamagne.

Au mois de febvrier j'obtins le passeport pour Marmotta et l'envoiait aussitôt en Venise comme ausy une lettre de change de 50 Rixdalers.

Une feuille de papier attachée ultérieurement par une ficelle explique quant à elle la disparition des documents⁷⁰⁶.

Mémoir pour celui qui bourat (pourra ?) obtenir charge de la recherche du diplôme que l'on souhaite.

Que le sieur Jean Bonhome estant revenu l'an 1653 d'Allemagne et aiant laissé comme il le met par mémoir le sieur Jamagne agent en court à Ratisbonne chargé de solliciter les depaiches sur les Requêtes dont les copies sont cy jointes. Sa cause estant ensuivie peu de temps après, on a demeuré depourvu de toute congnoissance ulterieur de cette affaire. La jeunesse de ses neuveux ne leur ayant permis de s'en informer, ses papiers ayant été dispersez et les guerres et autres accidents de ces pais les aiant empesché de se pourvoir plus tôt, de sorte qu'on ne sait si lesdites lettres ont esté despaichées et si elles sont été perdues ou pas, suivant qui il s'agit

De scavoir à Ratisbonne si le tel Jamagne est encore vivant, ou si ses enfant n'ont pas connaissance de ce diplôme en question, et en quel cas s'ils pouroient en procurer copie et pour combien

⁷⁰⁴ Il semble que le diplôme de confirmation de l'anoblissement, dont la perte est évoquée dans ce passage, ait finalement été retrouvé puisque l'*Annuaire*, et l'*Etat présent de la noblesse belge*, font état d'un document de Ferdinand III datant du 5 juillet 1653.

⁷⁰⁵ *Mémorial*, f° 194.

⁷⁰⁶ *Mémorial*, f° 199.

Ou s'il n'apert pas qu'il aye esté despaiché lesqueux ou tout autre qui pourroit la solliciter demanderaient tant pour leur peine et vacations que pour les frais nouveaux qui se requièrent quoi qu'on ne veut pas aler reprendre nouvelle patente mais seulement faire relever celle en question accordée par l'Empereur Ferdinand 3 de bonne memoire.

Deux lettres conservées à Maastricht⁷⁰⁷ font également foi des recherches entreprises par les neveux dans le but de retrouver les documents égarés. La révérende mère Alexis leur écrit de Vienne les 5 février 1682 : *J'ay bien receu celle qu'avez pris la peine de m'escire le 9 de janvier avec les copie y jointes que j'ay communiquées aux fils de feu Monsieur Jamaigne. L'aisné lequel est docteur en théologie et es droict, pour l'une très bonne cause, m'a promis de regarder dans les papiers de son Père, et le cadet qui est capitaine ira voir au [...] pour voir si le Diplôme a esté accordez. Je luy ay donné les copies lesquelles luy serviront pour ce sujet pendant les Carnavals il n'y a rien à faire mais cito après [...] en toute manière.* Et le 28 février : *Nos amis que j'ai employez pour faire la recherche m'assurent qu'il n'y a rien eu de [...] ni d'expédié touchant l'annoblissement, ils ont fait feuilleter dans les Années masquées. Voici la taxe de ce qu'il faut laquelle porte à peu près 160.*

La mission n'a cependant pas été un échec complet puisque, à la date de 1654, Jean Bonhomme relate avoir reçu, le 1^{er} jour de l'an, la lettre de l'empereur confirmant son canonicat à Sainte-Croix et en avoir parlé longuement, en février, avec le prince-évêque⁷⁰⁸. D'autre part, le passeport pour Venise, auquel il fait allusion dans le *Mémoire additionnel*, devait permettre aux entrepreneurs d'obtenir sans encombre les maîtres verriers transfuges de la Sérénissime.

II.C.6. Les différents séjours à Bruxelles

Selon van de Castele, Henri et Léonard Bonhomme auraient associé leur frère cadet aux affaires de verrerie afin d'activer les transactions de reprise de la fournaise de Bruxelles⁷⁰⁹. Plusieurs éléments recueillis dans le journal de Jean Bonhomme confirment en effet cette hypothèse.

Ainsi dès sa première venue à Bruxelles, en 1654, le chanoine n'a de cesse de rencontrer les vendeurs de Van Lemens en leur offrant un repas : *Estant arrivé à Bruxelles j'aie traité le 17 (avril) à la taverne de l'Archiduc les marchands de verres de Van Lemens*⁷¹⁰. Ce dernier connaissant des difficultés, il lui prête de l'argent : *Presté à Van lemens a diverses foyes en partie pour contribuer à ce qui concernoit la poursuite comme apert de ses hoirs : 22-16*⁷¹¹. Il fait aussi la publicité de sa firme auprès des autorités communales : *pour faire porter les verres à l'hôtel de ville aux Bourgmestre, Amans, trésoriers, Echevins et au comte Schombourg et pour une mandelette : 2-6.*

⁷⁰⁷ RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 24.

⁷⁰⁸ *Mémorial*, f° 206.

⁷⁰⁹ Van de CASTEELE, 1888, p. 20.

⁷¹⁰ *Mémorial*, f° 209.

⁷¹¹ *Mémorial*, f° 210.

Lors du séjour de 1655 : *Le 1^{er} de Mars Monsieur Malineus me dit que Van Lamens avoit ruiné son affaire, en prétendant l'octroy pour rien*⁷¹². Des allusions peu compréhensibles aux Savonetti et aux Colnet apparaissent également⁷¹³. Ces pages sont suivies d'une liste des membres du Conseil Privé de Bruxelles avec leur fonction, ainsi que ceux de la chancellerie. Certains de ces noms, comme Blondel et Steenhuys se retrouveront parmi les clients de la verrerie de Bruxelles, entre 1667 et 1673. Celui de Lemire apparaîtra comme propriétaire du jardin aux bois⁷¹⁴.

Pour son dernier séjour à Bruxelles, Jean Bonhomme voyage avec le grand Pierre, un homme de confiance de la famille, qui l'avait déjà accompagné en Allemagne et qui sera ensuite attaché à Léopold à Bruxelles de 1667 à 1673. Le chanoine rapporte ses visites quotidiennes à la verrerie et tous ses déplacements dans la ville : du logis à la verrerie, de la verrerie à Schaerbeek, de la verrerie à Anderlecht ou à la Porte de Flandre ; jamais cependant il n'indique la situation de la fournaise !

II.C.7. Les livraisons au prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière

En tant qu'associé aux bénéfices des verreries, Jean Bonhomme devait être tenu au courant des comptes. Seules les livraisons au prince-évêque et à l'empereur ont été consignées dans son mémorial⁷¹⁵.

En trois ans, de mai 1655 à février 1658, plusieurs milliers de verres ont été vendus à Maximilien-Henri de Bavière. Leur liste, reclassée par catégories de production, nous permet d'établir des statistiques des variétés les plus usitées, du moins dans cette classe sociale.

Variétés	prix donné	prix/pièce en patards	nombre
Bocaux à 2 cols			2
Bouteilles à Viven (?)		25 p/p	4
Bouteilles doubles		10 p/p	220
Bouteilles doubles	40 fl/100	8 p/p	3000
Bouteilles	30 fl/100	6 p/p	972
Bouteilles		5 ½ p	50
Bouteilles pour mettre de la bière		6 p/p	20
Coupes	4 fl	80 p/p	10
Coupes à fleur	4 fl/p	80 p/p	12
Coupes grandes	4 fl/p	80 p/p	12
Coupes à aigle	4 fl	80 p/p	2
Coupes grandes	3 fl/p	60 p/p	20
Coupes moindres à		30 p/p	2
Coupe glacée à galousis	2 fl	40 p/p	1
Coupes à pilier		30 p/p	2
Coupes toumassines	1 fl	20 p/p	3
Coupe	1 fl	20 p/p	3
Coupes lisses		15 p/p	3

⁷¹² *Mémorial*, f° 214.

⁷¹³ *Mémorial*, f° 210 et 214.

⁷¹⁴ Voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

⁷¹⁵ *Mémorial*, f° 170-172 et 207.

Coupes lisses		10 p/p	2
Flûtes grandes			3
Flûtes moindres		5 p/p	20
Flûte en verre ordinaire			2
Gobelet (becker) ondé		40 p/p	1
Lampes de cristal		10 p/100	210
Matras		10 p/p	12
Pots	3 fl/p	60 p/p	10
Ritoris (?)	1 fl/p	20 p/p	12
Ritoris grandes	2 fl/p	40 p/p	4
Tasses à bouton			4
Tasses grandes	1 fl/p	20 p/p	12
Tasses à haut pied		8 p/p	4
Tailles (tasses) à confiture		4 p/p	74
Urinaux	1 fl/p	20 p/p	26
Verres	2 fl	40 p/p	5
Verres à cerf	2 fl	40 p/p	4
Verres à fleur à extraire	2 fl/p	40 p/p	12
Verres à serpent	1 fl	20 p/p	17
Verres (grands) à bière		15 p/p	2
Verre glacé (grand)		10 p/p	1
Verre à grains (grand)		10 p/p	1
Verres glacés		8 p/p	24
Verres glacés		6 p/p	4
Verres fins avec couverte		6 p/p	12
Verres moindres avec couverte		4 p/p	24
Verres à boutons		5 p/p	18
Verres à boutons		4 p/p	54
Verres à mascarons	20 fl/100	4 p/p	200
Verres	20 fl/100	4 p/p	3413

On compte par milliers les verres communs et les bouteilles ; par centaines les verres à mascarons et d'autres variétés de bouteilles ainsi que des lampes ; par dizaines les coupes, verres à fleur, à serpents ou à boutons, les flûtes et les tasses, mais aussi des objets d'usage tels que urinaux ou pots. Beaucoup plus rares sont les acquisitions de coupes à aigle, à piliers, *toumassines*, verres à cerf, verres ondes ou glacés.

Les 3000 bouteilles doubles à 8 patards constituent certainement un indicateur de la catégorie sociale du client, car on imagine la cave du prince-évêque bien garnie de bons vins. Quant à l'appellation de bouteille double, elle se réfère, je suppose, à la capacité supérieure du récipient et non à une quelconque gémellité de la forme. 220 autres bouteilles doubles, à 10 patards s'y ajoutent, de même qu'un bon millier de bouteilles simples à 5 ½ et 6 patards. Au rang des bouteilles, on relève encore une variété moins courante à l'époque : les 20 bouteilles à mettre de la bière qui, sans doute, ne servaient qu'à la présenter et non à la conserver.

Les 3413 verres communs vendus à la cour n'appartiennent vraisemblablement pas à la catégorie la plus commune des verres à boire ; ceux-ci sont en effet vendus 4 patards pièce alors que les verres les moins chers vendus à Bruxelles entre 1668 et 1673 le seront à 2 patards pièce.

Les verres d'apparat répondent tous à la production bien connue des Bonhomme : exceptionnelles coupes à aigle (2 ex), coupes à fleur à 80 patards, coupes à piliers à 30 patards, coupes à serpent à 20 patards ; et toujours les mystérieuses coupes *toumassines* à 20 patards, auxquelles s'adjoignent ici d'encore plus inexplicables *ritoris* à 20 et 40 patards et *galousis* à 40 patards. La comparaison de ces prix avec ceux qui seront pratiqués à Bruxelles 10 à 15 ans plus tard pour les mêmes modèles indique effectivement une dévaluation qui avait déjà été perçue par Schuermans⁷¹⁶.

La mention de verres à cerf, que l'on rencontre ici pour la première fois, pourrait désigner des verres à surprise dont le siphon affecte généralement la forme d'un cerf. On imagine pourtant ceux-ci mieux à leur place dans une assemblée populaire qu'à la cour d'un prince de l'Eglise.

On trouve rarement ailleurs la mention de lampes en verre et le chiffre de 210 pourrait étonner. Furent-elles réunies en une ou plusieurs couronnes de lumières, ou disposée à la manière de lampions pour illuminer le palais ? Ces lampes à suspendre dans un dispositif métallique ne se verront en tous cas détrôner par les lustres de verre ou de cristal qu'au XVIII^e siècle.

II.C.8. La personnalité de Jean Bonhomme

Issu d'une famille de notables⁷¹⁷, Jean Bonhomme devait être né dans une certaine aisance ; sa charge de chanoine lui apportait en outre des revenus considérables, notamment ses terres de Hesbaye et du Condroz qui lui permettaient de distribuer les céréales à tous ses frères et sœurs.

Parmi ceux-ci, il se révèle probablement le plus fin lettré, pratiquant le latin peut-être mieux que le français ; son écriture, comparée à celle de ses frères, en témoigne. Cette qualité, alliée à une diplomatie qu'il exerçait au sein même de sa famille⁷¹⁸, lui a valu d'être choisi pour mener des missions délicates.

Dans son journal de voyage en Allemagne, il fait de fréquentes références à des événements historiques anciens (procès de Luther, Bataille de la Montagne Blanche, etc.) ; mais ce sont surtout ses achats qui démontrent qu'il possédait une certaine culture. Ainsi fait-il l'acquisition de plusieurs tableaux⁷¹⁹ et gravures, mais aussi de livres comme les *Maximes contre Mazarin*, et surtout le plus ancien manuel de verrerie, le livre II du Moine Théophile : *Le 15 septembre 1657, payé à Honins par mon neveu deux livres théophile*⁷²⁰.

Musicien à ses heures, Jean Bonhomme possédait deux guitares, l'une acquise en Allemagne, l'autre chez Maître Christophe⁷²¹. Il entretenait également des relations avec le compositeur et organiste bruxellois Thomas a Kempis⁷²², auquel il offrit des verres en 1662⁷²³.

⁷¹⁶ SCHUERMANS, 1884, p. 317, n 1.

⁷¹⁷ SCHUERMANS, 1883, p. 149-151 ; Id, 1885, p. 373.

⁷¹⁸ *Lorsque ie partis pour Bruxelles, le 6 dē septembre 1658 ie contay de liquiday avec ma sœur tous les contes au nez des brouilles quelle me restoient : Mémorial*, f° 238.

⁷¹⁹ *Mémorial*, f° 226.

⁷²⁰ *Mémorial*, f° 229. Il s'agissait vraisemblablement de copies manuscrites, la première édition imprimée de Théophile datant de 1774.

⁷²¹ *Mémorial*, f° 217.

⁷²² Bruxelles, 1627-1688, prémontré de l'Abbaye de Grimbergen, professeur d'orgue et de musique en France : B.N., 10, p. 642, s.v. *KEMPEN ou a KEMPIS, Thomas*.

⁷²³ *Mémorial*, f° 250 (? non paginé).

L'aisance de Jean Bonhomme se mesure au luxe de ses frais vestimentaires. Au vu de son livre de comptes, l'homme apparaît d'une élégance princière : nulle étape sans achat de manteaux, hauts de chausse, capotes, souliers, gants ou bas ; mais plus encore de colifichets tels que rabats, rubans, dentelles ou boutons. Le nombre de paires de bottes et de souliers qu'il répertorie est inouï. Assurés par ses sœurs, les frais de raccommodage, de blanchissage, de repassage, fleurissent tout au cours de son journal.

Dans ce contexte, il est par contre étonnant qu'un tel seigneur ne semble posséder ni montre ni horloge, mais tout au plus un sablier : *Le 6 d'avril (1661) une horloge aux sables : 0-10*⁷²⁴. Dans son récit de voyage, aucune allusion n'est faite à l'horlogerie d'Augsbourg ni au verre gravé de Nuremberg, deux arts en plein épanouissement à cette époque.

Les *exposita de bouche* pour les années 1654 et 1656 ainsi que les diverses dépenses alimentaires répertoriées par Bonhomme au cours de ses voyages nous emmènent à cent lieues des pratiques alimentaires de la verrerie de Bruxelles. Viandes, volailles et gibiers foisonnent ; ainsi que des sucreries et des fruits tels que les oranges qui sont régulièrement consommées⁷²⁵. Mais, est-ce le hasard des écritures ou le reflet de la réalité : les comptes du chanoine indiquent que, depuis son séjour à Spa, il buvait beaucoup de vin ! D'Aÿ (qui avant d'être champagne ressemblait au bourgogne) ou de Béarn ; par pot ou par pinte, le vin est de tous ses repas et de toutes ses rencontres.

Les nombreuses mentions de débours pour des drogues, préparations d'apothicaires et médecins laissent pourtant supposer que la santé de Jean Bonhomme n'était pas florissante ; la dégradation de son écriture au cours des années 1661-1662 révèle par ailleurs une certaine lassitude qui pourrait expliquer sa mort à l'âge de 43 ans.

⁷²⁴ *Mémorial*, f° 250 (? non paginé).

⁷²⁵ *Mémorial*, f° 103, 202,

II.D. Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme

Volume in fol. (approximativement 30 x 22 x 6 cm) en papier vergé, relié sous carton fort recouvert de cuir brun (reliure restaurée), 460 p. numérotées en 230 f°, quelques pages blanches. Selon l'expertise demandée par le propriétaire, les filigranes du papier permettraient d'en situer la fabrication en France vers 1650.

Belgique, collection privée, acquis d'un collectionneur hollandais qui l'aurait lui-même acheté à Liège⁷²⁶.

II.D.1. L'auteur du manuscrit

Aucun nom entier n'apparaît à la lecture de l'ensemble du texte mais la présence du monogramme *JB* plusieurs fois répété et calligraphié au bas des pages, ainsi que la comparaison de l'écriture avec celle du *Mémorial de Jean Bonhomme* permettent de déduire que le chanoine de Sainte-Croix est également le scripteur du présent exemplaire.

La description, au f° 121, d'un four construit à Liège en juillet 1652, ainsi qu'au f° 170, des verres faits à Maastricht l'été 1652, incite à situer la transcription de l'ensemble après le retour du voyage d'Allemagne à l'automne 1653, Jean Bonhomme ayant quitté Liège en Juin 1652 pour y revenir en septembre 1653.

II.D.2. Le document

Constitué pour l'essentiel d'une version française de l'*Arte Vetraria* d'Antonio Neri, ce livre se révèle d'un intérêt primordial puisqu'il s'agirait de la plus ancienne traduction (exactement un siècle avant son édition en français) du premier manuel imprimé entièrement consacré à la verrerie⁷²⁷. Cette transcription couvre les f° 1 à 119.

La page de tête, calligraphiée en différents modes, donne les indications suivantes : « *DE L'ART VETRAIRE / Divisée en sept Livres / Par / R.P. Antoine Neri Florentin / Dans lesquels on descouvre des effects merveillieux, / et se monstrent des tresbeaux Secrets du verre dans / le feu et autres choses curieuses / A Il Ill^{me} et Excell^{me} Sig^{re} le seig^r / Don Antoine Medicis A /*

⁷²⁶ Je dois à la confiance du propriétaire, qui souhaite garder l'anonymat, d'avoir pu disposer pour étude d'une photocopie intégrale de l'ouvrage.

⁷²⁷ Publié en 1612 à Florence par Antonio Neri (1576-1614), chimiste et prêtre florentin, l'*Arte Vetraria* donne de nombreuses recettes de verres et des formules pour le colorer, basées sur son expérience de verrier à Florence et à Anvers. Traduit en anglais par Christophe Merret en 1662 et en latin en 1669, il constitue la plus grande part de l'*Ars Vitraria Experimentalis* de Johan Kunckel qui le traduit en allemand en 1679. La première édition française date seulement de 1752 ; bien qu'elle ne soit pas signée, il semble qu'elle soit due au baron d'Holbach, qui sera également l'auteur des articles sur la verrerie dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Florence / Dans L'imprimerie de Piunti MDCXII / Avec Licence des superieurs / JB » (pl. 242a).

Si cette première partie illustre bien l'intérêt qu'avaient les Bonhomme pour l'industrie qu'ils dirigeaient et le besoin qu'ils manifestaient de se documenter sur ce qui se faisait à l'étranger, la deuxième partie est encore plus instructive puisqu'elle révèle des informations jusqu'à présent inconnues sur la production verrière propre des Bonhomme à Liège et à Maastricht.

On y trouve les chapitres suivants, traitant des fours et des techniques de fabrication : *Sensuit la facon et manière pour faire un four à l'Allemande* (f° 119-121), *Sensuite la description de la facon du four qu'avons faict à l'Imitation de Ceulx d'Allemangne en Liège en mois de Jullet 1652* (f° 121-124), *Pour bien Administrer Ceste verrerie en gros verre* (f° 124-125), *Sensuite la description d'une verrerie de Cristal et Cristallin* (f° 127-140), *La facon d'un petit fourneau pour cuire les pots avant de les mettre dans le grand four* (f° 146-149), *Facon d'un four aux fritte ou Calcar* (f° 149-150), *Manière et facon de faire les frites* (f° 150-152), *La facon de faire fondre la fritte dans le grand four et mettre le verre en couleur selon Ntre coustume* (f° 152-154), *La facon de laver et nettoyer le grisin* (f° 154-155) *Voicy la facon de faire Le salin selon que l'avons tousiours praticquez* (f° 155-158), *Voicy la facon de piller la soda cendre et salin* (f° 158-159).

Mais aussi des recettes autres que celles de Neri : *Pour faire le verre verd propre, comme on le demande en Hollande et Zelande* (f° 140), *Pour faire le rouge en corps avec lequel l'on s'en serve à embellir les cristals et cristallins* (f° 140-142), *Pour faire le susdit sel de tartre* (f° 142), *Pour tindre la fritte en couleur de vray zaphire* (f° 142-143), *Pour faire le verre smaraldin* (f° 143), *Pour faire la couleur de jacinte très belle* (f° 143) *Pour faire belle couleur de Toppas aussy belle et plus que celle que monsr de grandza at eu laquelle estoit estimée à cent escus d'or* (f° 144) *Pour faire Topas d'une autre facon* (f° 144), *Pour faire le Rubin ballat* (f° 144), *Pour faire le Rubin* (f° 144), *Le Ducq delle bœuf Emeusrade* (f° 145), *Pour faire le saphire* (f° 145), *Le verny se fait encor en cette sorte* (f° 145), *Pour faire Tinture de mars* (f° 145), *Autrement avec sel* (f° 145), *Tinture de lemery* (f° 145).

Le livre contient aussi des principes de gestion : *Sensuit la manière et facon de recevoir et distribuer les verres estants faits comme aussy pour ordonner aux ouvriers les facons en temps propre* (f° 159-161), *La facon de bien conditioner et tenir bon compte des verres faits qui sortent hors de l'arche* (f° 161-167), *Description des expositaz pour la verrerie de Maestreicht avec le four de six pots comme cy devant est dit, et seulement à quattres ouvriers Altarists* (f° 167-170) ; *Description des verres que l'on peut retirer des quattres ouvriers semblables à ceux qui travaillent à la verrarie de Maestreicht durant l'Esté de l'an 1652* (f° 170-171).

A ces différents titres, ce manuscrit se révèle être le premier manuel complet de verrerie écrit en langue française et constitue un témoignage exceptionnel du remarquable développement de cette industrie dans la principauté de Liège et les Pays-Bas méridionaux au milieu du XVII^e siècle, en même temps que de l'organisation et du sens de la gestion des frères Bonhomme.

La construction d'un four à l'Allemande et d'un four à cristal et cristallin, ainsi que du four à fritte et du four à cuire les pots y est décrite dans ses plus menus détails ; à tel point que la lecture de ces textes, même transcrits dans une langue actualisée, en est fort malaisée, faute

d'illustrations. Ces descriptions sont d'autant plus obscures qu'il arrive que le mot-clé d'une phrase soit illisible ou inconnu.

Combien n'est-il pas regrettable qu'un plan ou un croquis ne nous informe sur l'aspect général des fours et la définition de termes devenus désuets⁷²⁸. Il ne peut par ailleurs être imaginé qu'un album de planches, aujourd'hui disparu, ait pu être adjoint au livre de textes, puisque aucune référence n'y est faite. Il n'existe qu'un seul petit dessin d'une pièce en fer, situé dans une marge de la description du four à verres fins. On déplore d'autant plus cette absence que l'on connaît le dessin très précis du petit four présenté à l'empereur, collé en frontispice du *Mémorial de Jean Bonhomme* ; une magnifique illustration qui, là, ne bénéficie d'aucune explication !

Le décryptage complet de ces textes, et leur mise en relation avec les illustrations connues de verreries de l'époque pré-industrielle (dessins d'Agricola datant du milieu du XVIe, dessin d'une halle de verrerie d'Amsterdam du début du XVIIe présenté par Merret, et surtout planches de l'Encyclopédie de la deuxième moitié du XVIIIe siècle), nous renseignent néanmoins sur les progrès de la technologie : les verreries exploitées par les Bonhomme au milieu du XVIIe siècle sont presque en tous points semblables à ce que la *Somme des Connaissances* présentera comme modèle un siècle plus tard !

On découvre dès lors avec intérêt les principes de gestion énoncés par Bonhomme et surtout les chiffres de production, bien qu'ici encore la terminologie appliquée aux types de verres demeure en général une grande inconnue.

Jean Bonhomme prétend pouvoir produire dans sa verrerie à l'Allemande 10.000 à 11.000 roemers par semaine, destinés majoritairement au marché hollandais, ou leur équivalent en bouteilles. Il n'indique malheureusement pas la durée des périodes de production. On sait, notamment par le manuscrit de Bruxelles, que celles-ci ne courraient cependant que sur une partie de l'année et, semble-t-il, en fonction du marché. Pour une période de production de trois mois, on pourrait donc estimer un chiffre de 120.000 à 130.000 roemers ou bouteilles.

Les statistiques énoncées pour la verrerie de Maastricht, qui travaille avec quatre maîtres seulement, sont de 18.000 verres à la façon d'Altare par mois. On estime donc une production de 54.000 verres fins d'usage courant par trimestre.

Les chiffres de la verrerie fine de Liège ne sont pas donnés mais on les imagine supérieurs ; on comprend aussi que le beau verre de qualité supérieure, le vrai *cristal à la façon de Venise*, restait sa spécialité.

L'un des grands acquis de cette lecture approfondie est la confirmation de plusieurs données déduites à la fin du XIXe siècle par Henri Schuermans à partir des différents documents mis au jour par Van de Casteele à Liège, et qui restaient jusqu'à présent la base de notre connaissance de l'industrie verrière du XVIIe en Belgique.

Verre à la façon de Venise et verre à la façon d'Altare

La question de la définition exacte de ces deux mentions, qui taraudait les historiens du verre depuis la première lecture des contrats de travail liégeois, n'avait jamais trouvé de réponse tranchée puisque, originaires de Venise ou d'Altare, les maîtres engagés chez Bonhomme devaient pouvoir travailler dans les deux façons.

⁷²⁸ On comprend ainsi, suite à une lecture approfondie que le *tisonnier* n'est pas l'outil de fer qui sert encore aujourd'hui à remuer les braises dans le foyer, mais la sole de terre cuite et de barreaux qui sépare le foyer (appelé *tisard* dans l'Encyclopédie) du cendrier, tout en supportant la braise ou tison.

Dans les grandes lignes, et bien qu'exécutés dans un verre fin d'apparence semblable, gobelets à bière, calices ou flûtes ordinaires sont d'Altare, tandis que calices de prestige, à serpents, à fleurs, savamment œuvrés sont de Venise. Mais, autant que le façonnage proprement dit, la composition du matériaux intervenait : le verre à *la façon de Venise* devait être de soude pure ; tandis que potasse et groisil pouvaient intervenir dans la *façon d'Altare*. On comprend ainsi qu'une virtuosité supérieure devait être atteinte grâce à la pureté de la composition sodique ; mais on découvre que les Bonhomme avaient prévu des subterfuges pour satisfaire les maîtres vénitiens au cas où la soude serait venue à manquer. Cette distinction technique entre les deux façons pourrait dès lors correspondre à la différence chimique établie entre *cristallo* et *vitrum blanchum* des livres de recettes vénitiens et aujourd'hui reconnue par les analyses de laboratoire⁷²⁹.

La gestion du personnel

Une autre leçon essentielle tirée de la lecture de ce manuscrit est l'explication de ce système très complexe mis au point par les Bonhomme ; un système qui avait été progressivement appréhendé par Schuermans à la lecture des contrats liégeois et qui apparaît confusément dans le livre de comptes de Bruxelles, mais qui est ici clairement exposé⁷³⁰.

Les maîtres altaristes reçoivent un salaire fixe mensuel de 101 rixdalers (2020 patards), payé à la fin du mois ; leur garçon étant à leur propre charge. Ils doivent pour cela fournir un demi-muid par demi-journée de travail, soit 10 à 12 demi-muid par semaine.

Ce terme de muid (même s'il répond à une mesure de capacité connue qui pourrait correspondre grosso-modo à un pot de fusion) est un concept matérialisé dans un certain nombre de verres d'une certaine catégorie, le nombre étant inversement proportionnel à la complexité de façonnage ou aux dimensions de l'objet. Valent ainsi un demi-muid : 80 verres à bière lisses, avec une règle au fond, moulés à côtes droites, moulés à larmes, ciboires, *viso* lisses, à deux ou trois règles ; ou 60 verres à bière à pattes de raine, moulés à demi-côtes, glacés, filigranés, à trois *amprons*, coupés à la molette, canettes d'églises, à huile et vinaigre, roemers ronds et carrés, passglas, urinaux ; ou 28 verres à bague.

Lorsque des verres sont produits en sus, ils sont comptabilisés par catégorie jusqu'à former des demi-muids supplémentaires. Ces suppléments sont payés 20 patards par muid, en fin de semaine. On constate qu'un très bon maître peut produire un nombre considérable de verres supplémentaires, par ex Tossin qui produit 110 demi-muids par mois soit plus du double exigé (27 par semaine au lieu de 12).

Les maîtres célibataires reçoivent le lit, les draps, nappes, serviettes, chauffage, chandelles, la servante pour la cuisine et la lessive dans la maison. Les maîtres mariés reçoivent *une courtoisie* en monnaie d'argent.

Les employeurs payent encore chaque année 24 ducats de 1R-5p aux consuls de l'Altare pour pouvoir disposer d'un nombre indifférent de maîtres.

Le régime appliqué aux maîtres vénitiens est différent ; ceux-ci reçoivent 4 rixdalers par jour (soit 96 à 100 par mois) mais leur garçon est payé 7 à 8 fl par semaine (28 à 32 fl par mois) par le patron.

⁷²⁹ VERITA, 1985, p. 17-29; DE RAEDT, JANSSENS & VEECKMAN, 2002, p. 95-121; WOUTERS, 2002, p.409-414.

⁷³⁰ Il faut à ce propos saluer la justesse de l'analyse de Schuermans qui, tout en ne disposant pas de documents aussi explicites, avait finalement parfaitement compris cette organisation sociale.

Ils doivent livrer par muid ou pour une journée : 120 *mastarlettes*, verres ondés avec trois *amprons*, gobelets, *viso*, *masterlettes* à pattes de raine ; 75 verres à trois piliers et deux boutons, à trois boutons, à deux boutons et chaînette, à boutons et anses, avec demi-côtes ou chaînette sur la coupe ; 45 verres à quatre boutons lisses, à demi-côte ou chaînette ; 24 verres à serpent tortillé en lacet d'amour.

En résumé :

- comptent pour 5 verres ordinaires : les verres à serpent
- comptent pour 4 verres ordinaires : les coupes à trois piliers et deux boutons, à trois boutons
- comptent pour 3 verres ordinaires : les coupes *tomassines* à côtes droites, les coupes à boule à couvercle
- comptent pour 2 ½ verres ordinaires : les coupes à bas bouton avec des anses
- comptent pour 2 verres ordinaires : les coupes lisses à bas bouton
- comptent pour 2 ½ verres à serpent, soit 12 ordinaires : les coupes et flûtes à serpent avec couvercle à serpent et les coupes *tomassines* à serpent

Les maîtres célibataires reçoivent le service de la maison comme les Altaristes. Les mariés ont une chambre payée en ville pour 30 à 40 R par an, le lit, les draps et le chauffage de houille.

Un minimum de quatre maîtres est indispensable pour un four à six pots mais il est plus intéressant d'en avoir six. Les Bonhomme semblent marquer une préférence pour les Altaristes⁷³¹, mais reconnaissent la nécessité de disposer de quelques Vénitiens pour les verres destinés aux pays du roi d'Espagne ; ces derniers exigeant de travailler une composition de pure *massacotte* ou de qualité supérieure pour pouvoir imiter les verres que l'on fait à Venise.

Le recrutement de nouveaux maîtres se fait sur leur réputation et par relation. Afin de contourner la concurrence des autres entrepreneurs et des autres verriers, ils sont contactés dans le secret, par lettre portée par une personne de confiance, et ne signent leur contrat qu'après avoir bien pris connaissance des conditions et du terme prévu de leur engagement. Ici encore une préférence est marquée pour les maîtres ayant déjà séjourné en France, en Angleterre ou dans les régions circonvoisines, qui sont plus ouverts à la mode d'Allemagne ou des Pays-Bas que ceux qui viennent directement d'Italie.

Ces maîtres italiens constituent une valeur et il convient donc de les traiter avec les égards requis. Bonhomme conseille d'adopter avec eux une certaine diplomatie, de fermer les yeux sur leurs petits travers, d'être sourd aux médisances et d'éviter les emportements de *têtes échauffées par le feu et le travail*, tout en veillant au besoin à sauvegarder l'honneur de la maison en donnant le congé aux *malappris*⁷³². Honorer pour les encourager, et même *caresser* les bons collaborateurs en les invitant à dîner le jour de la Saint-Martin, et en d'autres occasions, est de coutume chez les verriers liégeois.

Les horaires de travail

Les maîtres verriers et leur garçon soufflent et façonnent cinq à six jours par semaine, par pauses de six heures, appelées demi-journée ou demi-muid ; mais les *tiseurs* travaillent aussi

⁷³¹ Les formalités d'obtention des Altaristes étant bien plus simples que pour les Vénitiens et le coût de leur garçon échappant aux patrons, ils sont probablement aussi plus malléables.

⁷³² On retrouve les mêmes recommandations dans le prologue du testament d'Henri Bonhomme et Marie de Glen en 1676 : RAL, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. n° 4.

de nuit à l'entretien du foyer, et les *conseurs* le week-end aux compositions car, en période de production, le four travaille 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7.

Le samedi, alors que les verres sont tirés de l'arche, commence l'enfournement de la fritte ; son affinage se fera jusqu'au lundi à 6 ou 7 heure du matin et sa transformation en *massacotte* ne se terminera que dans l'après-midi, tandis que l'ajout du manganèse se passe le mardi matin.

Les premiers pots sont consacrés aux verres les plus simples et les moins précieux, à bière, ensuite viennent les flûtes et puis les verres lisses.

Un système commercial

La maxime des Bonhomme est plusieurs fois répétée dans le manuscrit ; elle se définit en cinq points:

- une marchandise belle et à prix raisonnable ;
- prendre de petits gains sur de grandes quantités de marchandise ;
- faire vivre un grand nombre de gens travaillant ou vendant le verre ;
- produire en surplus pour vendre à plus longue distance et supprimer la concurrence ;
- disposer de bons ouvriers et en nombre suffisant pour éliminer les incapables.

Lorsque la matière est belle, ne pas hésiter à produire plus que la demande de verres petits et légers qui se vendent toujours facilement ; mais ne jamais confier trop de grands verres fragiles aux marchands sans qu'ils en avancent le prix. Ne jamais faire de crédit aux marchands dont on n'est pas assuré et ne leur confier gracieusement que de vilains verres.

Un contrôle permanent de la qualité des produits

Un local particulier, à l'abri de l'air et des personnes externes, est équipé pour ranger les verres refroidis sur de grandes tables et faire les comptes de chaque maître avant de les emballer dans des mannes pour les mettre en magasin.

Bonhomme recommande d'inspecter scrupuleusement chaque verre sortant de l'arche pour en écarter les rebuts, de réprimander le responsable de leur façonnage, quitte à lui imposer des retenues de salaire au cas où il en ferait trop. Une surveillance est aussi imposée aux empaileuses de bouteilles.

Les verres finis doivent être stockés soigneusement sur des planches stables et ne pas être mis dans la paille qui attire rats et souris.

Des patrons novateurs

Comme on peut l'apprécier dans leur souci documentaire et par la comparaison de leurs installations avec ce qui est connu pour l'époque, les Bonhomme se situaient à la pointe du progrès technologique. Premier traducteur de l'*Arte Vetraria* de Neri, Jean Bonhomme achètera en 1657 le livre du Moine Théophile⁷³³. Les fours construits à Liège et à Maastricht au milieu du XVIIe siècle annoncent déjà le renouveau industriel du XVIIIe ; ainsi le chanoine parle-t-il lui-même de *grands pots à la nouvelle mode*.

⁷³³ Voir Chapitre *Le Mémorial de Jean Bonhomme*.

Sécurité et hygiène des établissements et du personnel

A de nombreuses reprises, dans l'explication des méthodes de construction ou de fabrication, Bonhomme souligne les dangers de certaines manipulations et les façons d'éviter les accidents.

Il recommande ainsi de bien ancrer et étançonner les fours et les arches lors de leur première mise à feu pour éviter que la rétraction des éléments ne provoque des crevasses ou des éboulements, un feu doux de plusieurs jours précédant l'enfournement des pots et la grande chaleur étant préconisé. Il faut aussi mouler ou tailler les briques en claveau afin qu'elles ne s'éboulent dans le four. Il conseille encore de construire les cendriers de façon à éviter que des étincelles ne communiquent le feu au *calmar*, le grenier où sèchent les bois au-dessus du four.

Une grande prudence est requise lors de l'enfournement des frites dont les dégagements de gaz peuvent faire exploser un pot et crever les yeux du *tiseur*. L'affinement du verre vert demandant l'adjonction d'antimoine dans les pots en fusion, il est recommandé de la faire en trois fois et de mêler bien vite en prenant garde à la fumée nocive qui se dégage lors de l'opération. L'ajout de manganèse est également périlleux car son bouillonnement peut faire déborder le pot dans le four.

L'exploitation des ressources locales

Tout au long de ses exposés, Jean Bonhomme spécifie l'origine des matériaux de construction mis en œuvre dans les fours ainsi que des combustibles et des matières premières utilisées dans la fusion des verres ; et l'on se rend compte que, dans la mesure du possible, les ressources locales étaient exploitées. Il indique aussi le prix de ces matériaux, leurs moyens de transport et leur coût.

Ainsi trouve-on la mention, pour la construction du four à l'Allemande, de pierres de Faulconpierre, avec lesquelles la cité de Liège est pavée ; de grès dont on fait les pierres à moulin. La pierre dure de Saint-Nicolas-en-Glain, dont on fait les jambes de cheminée, sert à bâtir le four à fritte.

La terre glaise d'Andenne, dont la variété grisâtre est la meilleure, est utilisée comme mortier ; dégraissée avec la terre pilée des vieux pots, elle sert au façonnage des briques et des pots. La terre des vieux pots, cassée au marteau puis au pilon dans la verrerie, est ensuite finement moulue à l'extérieur dans un moulin à farine (ce sera le cas à Bruxelles), à moins que la verrerie ne soit équipée d'un moulin à chevaux ou à traction humaine comme à Maastricht ou à Liège.

Les carreaux de Dinant, avec lesquels les boulangers pavent leur four, constituent la pavée du four à fritte.

L'origine du bon charbon de houille n'est pas indiquée mais sans doute n'est-elle pas très éloignée de Liège.

Le bois de chêne pelé ne doit pas avoir plus de 20 ans car, vieux, il ne chauffe plus bien et on doit en brûler plus.

Les sables des environs d'Engis ou de la Mallène, de Saint-Jean au Bois d'Ougrée, sont préférés à Liège, tandis que celui de Faulcoumont est utilisé à Maastricht. Celui d'Ougrée est amené en bateau alors que celui de Faulcoumont est livré en charrette à cheval.

Le recyclage est important puisque le groisil est abondamment employé dans la fabrication du verre vert, des verres à bière et plus gros ouvrages.

La soude d'Alicante, la soude de Syrie ou du Levant sont les meilleures, tandis que la soude de roquette est moins intéressante ; elles sont acquises à Anvers ou à Amsterdam. A défaut de soude ou si elle est trop chère, la potasse de Dantzig peut y remédier. Les cendres de tonneaux, riches en tartre, étaient préférées pour le verre vert.

L'introduction d'étain ou de plomb, de tartre, de cristal de roche ou de cailloux blancs est connue pour améliorer la beauté du verre.

II.D.3. Le four à l'Allemande

La construction du four à l'Allemande couvre 10 pages⁷³⁴. Bonhomme y aborde le choix des matériaux, leur prix, la manière de les œuvrer et leurs dimensions ainsi que la description même du four bâti à Liège en juillet 1652. Ce four, l'un des plus anciens conçus pour le charbon, pouvait aussi être chauffé au bois moyennant quelques adaptations⁷³⁵.

Matériaux

-Pierres de Faulconpierre ou semblables (avec lesquelles la cité de Liège est pavée) : 10 à 12 charretées.

-Grès dont on fait les pierres à moulin : 15 à 16 pièces selon grosseur, soit environ 1,5 x 1,5 pieds x 34 pouces (45 x 45 x 92 cm)⁷³⁶. Celles-ci sont utilisées pour le siège du four et les plinthes du four à sel.

-Terre glaise d'Andenne, la variété grisâtre étant la meilleure : 10 à 12 charretées.

Façonnage des briques

-250 à 300 briques pour la couronne (= la coupole) du four, faites d'une part de glaise et pour trois parts de sable sec tamisé. Les sécher à l'abri de la gelée ou d'une trop forte chaleur et les cuire au plus fort.

-30 à 40 grosses briques carrées.

Façonnage des pots

-20 à 30 pots faits dans un moule de bois par une personne experte ; la matière est composée d'une moitié de terre recuite et d'une moitié de terre crue. Ils sont séchés 10 ou 15 heures dans un endroit tempéré avec la braise, mais sans air.

Le four

Dès la première lecture, il semble que des erreurs se soient glissées dans les dimensions données par le manuscrit. Ainsi, le fourneau mesurerait 4 pieds 6 pouces sur 4 pieds 1 pouce

⁷³⁴ F° 119-124. Présentation restructurée, forme et orthographe actualisées.

⁷³⁵ Selon Willy Van den Bossche, ingénieur et historien du verre, il n'est pas crédible que les Bonhomme aient utilisé le charbon avec des pots ouverts car celui-ci aurait noirci le verre, alors que leurs roemers sont vert clair et que leurs bouteilles du XVIIe sont encore jaunâtres par rapport à celles du XVIIIe qui sont noirâtres.

⁷³⁶ A Liège, le pied de Saint-Hubert, utilisé pour la charpente et la maçonnerie, vaut 294,7 mm et est divisible en 10 pouces et 100 lignes : DOURSTHER, 1840, p. 411. Les transcriptions en cm sont arrondies sur base d'un pied moyen réduit à 30 cm et d'un pouce moyen réduit à 2,7 cm.

soit environ 1,35 x 1,20 m, et serait construit sur une cave d'environ 4,4 x 3,5 m, haute de 2,35 m, destinée à recevoir cendres et ordures. Deux petites caves latérales, séparées de la grande par des portes de fer, donnent accès à l'extérieur. Le four est bâti en pierres de Faulconpierre jusqu'à hauteur des ouvreaux, à 4 p (1,20 m) des barreaux de la grille. Les tonnelles sont aussi construites en pierres. Les trous d'ouvreaux sont fermés avec de la terre à pot, tandis que les lunettes des arches aux verres sont en pierre de Faulconpierre, et mesureraient 4 pieds de large sur 4 et demi de haut, soit 1,18 x 1,32 m : des dimensions semblables à celles du four !

La couronne du four n'est pas plus haute que 5 pieds et 4 pouces (1,60 m) au-dessus de la grille. Elle est dessinée au cordeau à partir du milieu de la grille pour assurer sa rondeur, et ses briques sont formées en claveau afin d'éviter qu'elles ne se détachent et tombent à cause de la chaleur.

On comprend ici qu'il s'agit bien d'un four rond, en coupole, et non d'un four carré avec une arche à recuire dans chaque angle, comme le préconise Merret pour le verre vert⁷³⁷ et comme il apparaîtra un siècle plus tard dans l'Encyclopédie, pour la verrerie à bouteilles au charbon (pl. 243)⁷³⁸. Bonhomme parle cependant des arches au pluriel, sans spécifier leur nombre, mais distingue les arches à recuire les cendres des arches à recuire les verres. Il donne aussi des indications sur la *glaille* (ou *glaie*) où l'on met les pots, un terme qui nous échappe aujourd'hui mais qui dans l'Encyclopédie désigne l'entrée de l'arche à cendres pour recuire les frites, située entre deux arches aux pots⁷³⁹. Les dimensions et matériaux donnés pour ces trois éléments (*glaille*, arche aux cendres et arche aux verres) ne permettent pas de dégager une image quelque peu concrète de la construction mais il semble que ces différentes arches viennent se greffer sur la couronne du four. Bonhomme insiste encore sur la nécessité de bien ancrer les arches et le four et de les étançonner lorsque l'on y met le feu, de peur que les éléments se rétractent et se crevassent en cuisant. Il conseille de le chauffer petit à petit pendant six jours avant d'atteindre le plein feu.

Le four contient six pots de 17 x 14 pouces sur 16,5 de hauteur (46 x 38 x 44,5 cm) faits dans un moule de bois, et qu'il convient de couvrir de verre fondu avant de les mettre au four sur une couche de chaux. Cette forme ovale des pots se retrouve au XVIII^e siècle dans l'Encyclopédie, pour la fabrication des bouteilles ; Jean Bonhomme les qualifie lui-même de *grands pots à la nouvelle mode*, ce qui indique une fois de plus que les entrepreneurs liégeois voulaient se tenir à la pointe du progrès (pl. 243).

II.D.4. L'administration de la verrerie en gros verre⁷⁴⁰

Les principes de gestion énoncés par Bonhomme se concluent par une phrase qui pourrait constituer la devise industrielle et commerciale de l'entreprise : *Prendre de petits gains sur de grandes quantités de marchandises. Toujours aviser à en faire davantage pour pouvoir*

⁷³⁷ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. XLI-XLII.

⁷³⁸ L'Encyclopédie, l'Art du verre, Verrerie en bouteilles chauffée en charbon de terre, troisième section Verrerie française, pl. VIII.

⁷³⁹ L'Encyclopédie, l'Art du verre, Verrerie en bouteilles chauffée en charbon de terre, troisième section Verrerie française, pl. VIII, d. Le Larousse universel en 2 volumes de 1948 définit *glaie* ou *glaise* : voûte d'un four de verrerie.

⁷⁴⁰ F° 124-125. Forme et orthographe actualisées.

*donner la marchandise à juste prix, tant pour faire vivre une quantité de pauvres gens qui trafiquent avec cette marchandise que pour la distribution, au plus loin, où il peut y en avoir à meilleur prix que la nôtre...*⁷⁴¹ On comprend dès lors la prétention de produire dix à onze mille roemers par semaine, destinés au marché hollandais où ils concurrencent la production allemande. Ce passage révèle aussi le souci constant de perfection et de fini imposé par les Bonhomme à leurs ouvriers et le contrôle permanent qu'ils effectuaient eux-mêmes sur la qualité et la quantité, quitte à infliger quelques sanctions.

Matériaux

- Bon charbon de houille comme combustible.
- Cendres de tonneaux dont on extrait le salin, mélangé avec un peu de groisil.
- Sable des environs d'Engis ou de la Mallène, bien lavé.

Personnel à contrôler

- Le maître tiseur dans la composition des cendres et lorsqu'il fait fondre les matières. Il doit utiliser un tamis fin pour le sable et un moyen pour les cendres, alors que la paresse entraîne à employer un gros tamis pour aller plus vite.
- Les tiseurs, lorsqu'ils ont du mauvais charbon et qu'ils nettoient la grille et la cave.
- Contrôler journellement les rebuts et rompus.
- L'empaileuse ne peut empailler de méchants verres.
- Les ouvriers ne peuvent travailler seuls mais toujours avec un garçon.

Production

- Bouteilles à eau de Spa, toutes sorte de bouteilles et bouteillettes, pièces à distiller, cloches à melon.
- Chaque pot doit livrer par jour 600 verres d'Allemagne.
- Chaque semaine, la verrerie doit produire 10.000 à 11.000 verres d'Allemagne ou leur valeur en bouteilles

II.D.5. Description de la verrerie de cristal et cristallin

Cette description qui couvre 20 pages⁷⁴², farcies d'une multitude de détails, y noie les éléments essentiels comme la forme générale du four ou la structure de l'arche. Elle plonge le lecteur dans un embrouillamini dont il est très malaisé de dégager des données constructives sans se référer aux fours illustrés par Agricola, un siècle plus tôt, ou par l'Encyclopédie, un siècle plus tard.

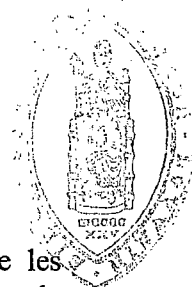
Matériaux

- 10 à 12 charretées de bonne terre d'Andenne, dont les deux tiers sont cuits et pilés et un tiers séché, le tout finement tamisé avant d'être mêlé.
- La terre des vieux pots et vieilles briques, bien nettoyée, le tout finement tamisé et pétri avec de l'eau.

La réutilisation de la terre cuite broyée comme chamotte ou dégraissant dans la préparation de la pâte est une pratique connue depuis le néolithique ancien. Le livre de comptes de la verrerie

⁷⁴¹ F° 125.

⁷⁴² F° 128-137. Présentation restructurée, forme et orthographe actualisées.



de Bruxelles mentionne plusieurs fois le paiement de manouvriers et de femmes pour casser les pots, ainsi que du meunier pour en moudre les brisures⁷⁴³ ; les illustrations de l'Encyclopédie ne laissent d'autre part aucun doute sur l'aspect féminin de cette activité au XVIII^e siècle (pl. 246b)⁷⁴⁴.

Fabrication du tisonnier

-Dans un moule en bois en forme de dos de porc, de 7 pieds de long sur 3,5 de large, 2,5 en bas et 2 pieds de haut, les bouts de 13 pouces sur 13 (L 2,10 m ; l 1,05 m et 75 cm en bas ; H 60 cm ; 35 cm aux bouts), sur lequel on a appliqué de vieilles toiles ou du sable pour éviter l'adhérence, en battant et appliquant des bâtons de terre pétrie et en ménageant un trou rond d'un pied au milieu, qui sera renforcé de terre. Couper en 14 ou 15 pièces en laissant le trou rond de 2,5 pieds (75 cm) pour entrer dans le four à cuire les pots pendant 24 heures.

-Deux pièces de fer, forgées en forme de segment d'échelle sont disposées de part et d'autre du tisonnier.

Ce passage est difficilement interprétable car les descriptions données par Merret des fours d'Agricola n'abordent pas les foyers. Dans le four à bois de l'Encyclopédie, le *tisard* est formé de trois barres de fers disposées de part et d'autre d'une sole de briques⁷⁴⁵. J'imagine que le *tisonnier* de Liège est un élément préfabriqué en terre cuite aux formes et dimensions voulues, associé à deux excroissances métalliques munies de barreaux, qui préfigure le *tisard* à sole de brique.

Fabrication des briques

-30 briques de 8,25 x 7 x 5,5 x 4,25 x 3,5 pouces (22,25 x 19 x 11,5 x 9,5 cm) pour les piliers.

-25 ou 30 briques de 7 x 4 x 3, 75 x 2, 12 pouces (19 x 11 x 10 x 5,75 cm) pour les arcades.

-200 briques de 7 pouces sur ½ pied (19 x 15 cm) pour l'assise du four.

-50 briques de 7 pouces sur ½ pied x 2 x 1,3 pouces (19 x 15 x 5,5 x 3,5 cm) pour fermer les arcades.

Les cuire pendant 15 à 16 heures.

Cette diversité de formats et de modèles de briques, adaptés chacun à un élément particulier de la construction, se retrouve dans l'Encyclopédie, mais les modules y apparaissent en général plus grands et d'une épaisseur réduite à celle d'un gros carreau : approximativement 45 x 40 x 4,8 cm pour le fond, 43 x 35 x 3 cm pour l'œil du *tisard*, 43 x 15 x 4 cm et 30 x 12 x 2 cm pour les piliers de la couronne, 24 x 12 x 3 cm pour la voûte et 25 x 12 x 4 x 3 cm pour les claveaux de la couronne. Dans le four français, ces briques sont posées séchées mais crues, à l'exception de celles du massif, de 26,5 x 12 cm, qui sont cuites au rouge (pl. 245a-b).

Fabrication des pots

-Faits dans des moules de bois composés de quartiers joints par des cercles en fer avec charnières et clés. H 17 pouces, L 2,5 pieds, l 2 pieds 4 pouces (H 46 x 75 x 71 cm).

-Les pots sont mis à sécher sur la planche ronde où on les a faits, couverte de toile ou de sable pour qu'ils se retirent plus facilement et ne fassent pas de crevasses ; les tenir dans des places chaudes ou sèche.

-Eviter de faire les pots entre novembre et avril, et surtout pas par temps de bise ou de gelée car la moindre fente ou crevasse rend le pot inutilisable.

Les dimensions des pots se rapprochent apparemment plus de ceux de la verrerie du XVIII^e siècle, illustrée dans l'Encyclopédie, que de ceux décrits par Merret pour le four d'Agricola ;

⁷⁴³ Le 21 mai 1667 ou le 26 janvier 1669 par ex.

⁷⁴⁴ L'Encyclopédie, l'Art du verre, Verrerie en bois ou petite verrerie en pivette, pl. VII.

⁷⁴⁵ L'Encyclopédie, l'Art du verre, Verrerie en bois ou petite verrerie en pivette, pl. III, fig. 1.

ces derniers, hauts de 60 cm sur un diamètre de 30 à la base et 45 à l'embouchure, avaient encore le profil renflé et leur paroi avait deux doigts d'épaisseur (pl. 246c, 251a, c)⁷⁴⁶.

Le four

-La place pour bâtir le fourneau doit avoir au moins 35 pieds sur 28, soit 10,30 m sur 8,25 m, et être à l'abri de l'eau.

-Le calmar pour faire sécher les bois doit être à 13 pieds, soit 3,80 m, de hauteur et doit avoir 35 pieds sur 4 ou 5 ; il est muré et muni d'une porte à laquelle on accède par une échelle. Il doit être couvert de bonnes fortes wierres (?) carrées, séparées l'une de l'autre d'un pied, attachées avec des chevilles de fer et de bois.

-La cave voûtée a 18 à 20 pieds sur 13 à 15, soit environ 5,5 x 4 m. Elle est couverte d'une pavée de briques ordinaires. Cette pavée est normalement faite après la construction du four. Bonhomme souligne les dangers d'incendie que pourrait causer la chute des braises dans une cave aérée, les étincelles pouvant communiquer le feu au calmar, et préconise donc un conduit en pente, de 5 à 6 pieds de large (1,50 à 1,80 m) pour les cendres.

-Il faut d'abord placer le tisonnier et le maçonner avec de la terre glaise. Le tisonnier achevé, on détermine à l'aide d'un cordeau fixé au centre de celui-ci la rondeur de la couronne.

Le cordeau ayant 5,25 pieds de longueur détermine un cercle de 1,57 m de rayon, soit 3,15 m de diamètre, à l'intérieur duquel un autre cercle de 1,86 m sera entouré de pierres et de cailloux de grès maçonnés avec de la terre, autour du tisonnier.

-Le premier cercle de briques est élevé sur le grand rond en laissant de part et d'autre du tisonnier deux ouvertures soutenues par des pièces de fer, pour accéder au foyer.

-Avec les premières briques, on partage le four en six arcades dont celles proches de l'arche sont plus grandes, et celles où travaillent les ouvriers plus petites.

-Ensuite on monte la couronne au cordeau, en veillant que toutes les briques soient plus larges vers l'extérieur afin qu'elles ne tombent à cause de la chaleur. Lorsque la couronne est presque achevée, on place au milieu une serre (= toit) dans laquelle sera l'œil de l'arche à refroidir les verres.

-Il faut ensuite monter des piliers de briques rouges jusqu'à hauteur des piliers de la couronne, sur lesquels on monte des arcades qui supportent l'arche. Celles-ci seront renforcées de pièces de fer parce que l'arche n'a qu'une demi-brique d'épaisseur.

-La longueur de l'arche est de 14,5 pieds (4,35 m) depuis le trou du toit ou serre du four et sa largeur de 3,5 pieds (1,05 m) ainsi que sa hauteur. Il y a de chaque côté de l'arche deux trous proches de l'œil, assez grands pour y passer les ferrasses contenant les verres et les flûtes.

Ici encore, l'auteur recommande de bien étançonner et cercler le four et l'arche avant d'y mettre le feu et d'attendre plusieurs jours pour lui donner sa grande chaleur, lorsque les pots seront remplis de matière.

Bien que la halle présentée dans l'Encyclopédie soit beaucoup plus vaste (17,75 x 12,75 m) que l'espace préconisé par Bonhomme, le four par ses dimensions et par l'aspect qui se dégage de cette description, par le type de pots utilisés aussi, semble bien plus proche d'un four du XVIII^e siècle que du modèle du XVI^e siècle. Le fourneau de verrerie d'Amsterdam, également décrit par Merret⁷⁴⁷, pourrait sans doute donner une image assez concrète de la construction du XVII^e siècle si le dessin n'en était si imprécis. Bien que le tisonnier du four Bonhomme apparaisse un peu archaïque, nous devons une nouvelle fois saluer ici le caractère novateur des industriels liégeois (pl. 244, 251).

⁷⁴⁶ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. XLIX et pl. 2, fig. II.

⁷⁴⁷ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, pl. III, p. LIII.

II.D.6. L'administration de la verrerie fine⁷⁴⁸

Jean Bonhomme rappelle ici de *ne pas oublier de mettre en pratique la maxime des vrais négociants, qui est de prendre petit gain sur de grandes quantités avec toujours un but : de vivre et laisser vivre un grand nombre de gens trafiquant aux verres.*

Il conseille encore d'avoir de bons ouvriers et en quantité suffisante pour pouvoir au besoin éliminer les incapables ; cela permet aussi de produire en surplus et de vendre à plus longue distance pour supprimer la concurrence, car la marchandise étant belle et son prix raisonnable, le débit en est toujours plus grand.

Matières premières

-Faire provision de vraie soda (soude) d'Alicante à 10 ou 12 florins le cent lb à Anvers ou Amsterdam.

-La cendre de souda de Soria (soude de Syrie) ou du Levant étant encore plus belle que celle d'Alicante ; le prix du cent ne peut excéder 8 ou 9 florins.

-La suda ou cendre de rochette à 3 ou 4 R le cent ne donne qu'environ 22 lb de salin au cent et la voiture et la licence coûtent aussi cher que pour l'autre.

-Si la soda excède 10 ou 11 florins, le directeur peut se pourvoir en bon potas de Dansich (potasse de Dantzig), appelée paulseroone, c'est-à-dire Couronne de Pologne, pourvu que son prix ne dépasse pas 25 ou 26 R de Liège le cent lb.

La potasse, qui est généralement grasse sera dégraissée avec de la soude, du sel de tartre ou du tartre pur ou sera réduite en salin selon la manière connue.

Bonhomme donne quelques recommandations à propos de la préparation des frites dont l'enfournement peut faire rompre un pot et crever les yeux du tiseur.

-Le directeur doit aussi se pourvoir en très bon manganèse.

-Faire provision de bon bois de chêne pelé, le jeune étant meilleur que le vieux qui, passé 20 ans, ne chauffe plus bien et en brûle davantage.

A contrôler

-Le coniseur qui accommode la matière et la couleur.

-Faire les comptes de chaque ouvrier, de six en six heures ; ainsi que les verres en surplus, marqués sur une ardoise, et les payer le samedi ou le dimanche.

II.D.7. Le verre vert pour le vin destiné à la Hollande et la Zélande⁷⁴⁹

Ce passage assez court est particulièrement éclairant sur différents points.

D'abord, il confirme l'opinion rarement admise que la majorité des roemers utilisés dans les Provinces-Unies (en Hollande et Zélande au moins) étaient des produits liégeois et non allemands. Il indique dans le même sens que la production liégeoise des roemers était essentiellement destinée à l'exportation vers ces régions.

On y découvre, clairement indiquée en chiffres, la capacité d'un pot : 400 livres, soit 186,84 kilos⁷⁵⁰. Cette donnée est-elle crédible alors que les dimensions externes des pots du four à

⁷⁴⁸ F° 137-140. Forme et orthographe actualisées.

⁷⁴⁹ F° 140. Forme et orthographe actualisées.

l'Allemande indiquent tout au plus 76.000 cm³, tandis que celles des pots à verre fin pourraient être estimées à 240.000 cm³ ? Cela devrait faciliter l'estimation des journées de travail comptées en demi-muids, soit 122,85 litres⁷⁵¹, en admettant, comme l'estime Schuermans⁷⁵², qu'un muid corresponde grosso modo à un pot.

Ce passage permet aussi de mesurer l'importance du recyclage, puisqu'il y apparaît que le verre vert est fabriqué à base de groisil et non de sable.

On peut y relever, et le cas n'est pas unique, qu'en tant que patrons, les Bonhomme ne manquent pas d'égards pour la santé de leurs collaborateurs et soulignent les dangers de certaines manipulations.

Il faut prendre le plus menu groisil qui puisse se trouver, hors de celui des cachons⁷⁵³.

Ajouter par cent lb, trois ou quatre lb de suda crue, afin de le rendre plus doux, plus affinant et lui ôter le bleu wastre (?).

On peut aussi ajouter des dépôts de tisonnier c'est-à-dire la matière qui se perd lorsqu'il y a des pots rompus.

Cela étant bien fondu ensemble il faut le mêler à l'ordinaire, et s'il se trouve encore du bleu wastre on peut donner, sur une potée de 400 lb environ, une lb d'antimoine crue en deux à trois fois et la mêler bien vite, en prenant garde que la fumée n'entre pas au nez de celui qui la mêle parce qu'elle est venimeuse.

Lorsque l'on n'a pas assez de menu groisil et que l'on est obligé d'y mettre de l'autre, on pourra mettre davantage de suda crue, même aussi des écailles de fer qui tombent autour des enclumes de maréchal que l'on doit appliquer lorsque l'on enfourne.

Et si ladite matière venait à devenir trop jaune, on pourrait l'ôter avec du bon groisil ou de la massacotta. Et si la matière n'était pas trop obscure, on pourrait y mettre un peu de ramine de trois cuites⁷⁵⁴ ou du groisil d'eau marine⁷⁵⁵.

Le verre étant ainsi préparé, il s'affine de deux jours en deux jours, et est propre à travailler.

II.D.8. Recettes pour colorer en rouge et embellir le cristal et cristallin⁷⁵⁶

Il faut prendre une lb de groisil ordinaire assez menu, une once de calcine d'étain ou de plomb, une once de ramine rouge, une once de croco de marte (?) ou de la paille ou limure d'acier ; on peut aussi prendre des pailles ou écailles de fer qui tombent des enclumes des maréchaux, le tout bien pulvérisé et mêlé ensemble. Enfourner dans un petit pot ou padellin qui ne va pas trop chaud. Entre trois ou quatre heures le rouge sera quelquefois bon, quelquefois mauvais, du noir se trouvant parmi le rouge ; il n'est alors bon qu'à être mêlé dans les émaux pilés. Pour arriver à la perfection dudit rouge, il faut faire plusieurs et diverses épreuves en ajoutant ou diminuant un peu chaque ingrédient. Il convient de prendre garde que la ramine rouge soit bien calcinée à propos ; le verre ordinaire et de soude pure sera toujours plus assuré pour ce faire que ne sera du verre blanc ou raffiné.

⁷⁵⁰ La livre de commerce de Liège équivaut à 467,1 grammes ; elle est divisée en 16 onces ou 128 gros ou 9216 grains : DOURSTHER, 1840, p. 224.

⁷⁵¹ Le muid de Liège équivaut à 245,7 : DOURSTHER, 1840, p. 358.

⁷⁵² SCHUERMANS, 1887, p. 377-378.

⁷⁵³ Chutes des cannes.

⁷⁵⁴ *Ramina di tre cotte*, produit de base de la coloration d'aigue-marine, traduit par *cuivre de trois cuites* dans NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. 83-84.

⁷⁵⁵ Verre bleu turquoise transparent ou aigue-marine (*aqua marina* en italien).

⁷⁵⁶ F° 140-142. Forme et orthographe actualisées.

Pour donner du lustre à quel que verre que ce soit, il convient de chauffer plusieurs fois la fritte et la mouiller très bien d'eau salée de bon sel, du plus net et plus fort qui puisse se trouver. Le gros sel blanc d'Espagne est le meilleur, celui du tartre ou vinpierre le surpasse de beaucoup ; on doit nécessairement l'utiliser dans les émaux et toute sorte de plus précieuses couleurs.

Pour faire un beau zaffre plus blanc et plus campant (éclatant) que ne sont les orientaux, il faut nécessairement donner la dixième partie du poids du salin avec lequel on compose la fritte. Le dit salin pour ces choses précieuses devra être plusieurs fois détrempe avec de l'eau tiède et claire ; le laissant tremper quelques heures, puis après le filtrer le plus clair et plus net possible, faisant restreindre cette liqueur ou lessive comme on fait ordinairement la lessive pour tirer le salin. Pour faire cela nettement, il faut un chaudron d'airain étamé et les vases pour tenir la lessive et détremper le salin doivent être de terre vitrifiée. Toute détrempe et raffinage devra se faire jusqu'à trois ou quatre fois pour avoir quelque chose de beau. Le salin étant ainsi fait, il faudra le faire sécher dans le chaudron d'airain étamé

Ceci étant fait, pour faire une pertinente composition propre à lui donner des couleurs, même pour en faire un très beau cristal approchant celui de roche, il faudrait avoir du cristal de roche oriental et bien net, qu'il conviendra de calciner 10 ou 12 fois, le tirant à chaque fois dans l'eau, ne le laissant à chaque fois qu'une heure environ dans la rougeur du feu de calcination, ou réverbération. Cela étant fait, il faut le pulvériser le plus nettement et le plus finement possible, le broyant sur le marbre bien propre, mais il faut prendre garde qu'il ne mange le marbre à cause de sa dureté, car s'il n'était de pierre dure et blanche, il pourrait gâter ledit cristal comme il m'est arrivé ayant été obligé de le piler dans des mortiers.

Cela étant fait, pour faire une bonne et pertinente fritte à fondre et affiner dans la verrerie de cristal qui soit bonnement chaude, il faut prendre la valeur de 100 lb de salin et 160 lb dudit cristal de roche et bien mêler ensemble en le mouillant avec la bonne et bien claire lessive autant que l'on peut ramasser le tout ensemble et en faire des petites frites de la grosseur d'un pain de deux liards ou d'un sou. Le laisser cuire au moins six heures dans un petit four de calcination, et à proportion comme on fait des frites ordinaires.

Si l'on ne peut avoir ou si l'on n'a pas le temps de préparer du cristal de roche, il faudra utiliser du bon sable ou marbre ou cailloux très blancs. Les pierres de harkebuse (arquebuse ?)⁷⁵⁷ blanches étant bien calcinées, l'eau expulsée, sont encore plus propres que les cailloux et sable, lesquels aussi bien l'un que l'autre peuvent donner au salin la même pesanteur que du cristal de roche.

Pour endurcir et donner plus beau lustre, même affiner les frites et couleurs susdites, elles pourront être endurcies de 15 ou 20 lb, par cent de sable, de pierres ou cailloux ou de cristal de roche. Mais il faut nécessairement que cela se fonde dans le four de gros verre, ce qui se fait infailliblement sur le terme de 24 heures plus ou moins en cas que le four soit dans la grande chaleur, mais il ne faut pas oublier de mettre du sel de tartre autant que 10 lb sur 90 lb de salin et s'il s'en met davantage serait toujours plus beau.

⁷⁵⁷ Pierre d'arquebuse, pierre à briquet ou pierre à fusil : c'est-à-dire du silex taillé.

II.D.9. Le petit fourneau pour cuire les pots avant de les mettre dans le grand four⁷⁵⁸

Ici encore on est frappé par la similitude de la construction du four (excepté les dimensions plus réduites) et des procédés de cuisson avec ceux décrits un siècle plus tard dans l'Encyclopédie (pl. 247).

Ce passage livre en outre d'intéressantes données sur les matières premières et leur mise en œuvre.

Le fourneau se fait ordinairement dans le coin le plus écarté de la verrerie ou même avec la bouche hors de la muraille quand il y fait propre.

Une fosse de 6 sur 5,5 pieds et de 2,5 pieds de profondeur (1,80 x 1,65 x 0,75 m) creusée sur un sol ferme, préférentiellement d'argile, sert aux fondations du four, qui sont maçonnées depuis le fond en rétrécissant à chaque rang de briques pour soutenir le tisonnier de 5,5 pieds sur 2,5 (1,65 m x 75 cm). La grille est soutenue par quelques pièces de fer. Le tisonnier sera maçonné avec de vieilles briques qui sont plus résistantes.

A la hauteur de sept quarts de pied (52,5 cm) il faut couvrir de tables de terre semblable à celle des pots en laissant au début un trou de 6 à 8 pouces (16 à 21,6 cm) pour sortir la flamme. Le pavement fait de briques ordinaires doit tirer la rondeur sur 5 pieds 3 pouces jusqu'à la sortie et 4 pieds 3 pouce en largeur (1,58 x 1,28 m). Maçonner 8 ou 9 rangs de briques d'aplomb et ensuite voûter jusqu'à 2,5 pieds (75 cm). La largeur de l'entrée doit avoir 2 pieds et 6 pouces (76,2 cm).

Devant le tisonnier, il doit y avoir une petite fosse à hauteur des fondations, pour entrer une personne afin de tirer les cendres, donner de l'air et de la chasse à la grille. Il doit aussi y avoir un petit trou par dehors du bâtiment pour donner un peu de vent ou d'air pour brûler les charbons lorsque les pots commencent à être rouge.

Ledit four peut aussi se chauffer avec du bois mais le tisonnier devra être plus petit.

Le four doit être bien chauffé par des gens qualifiés, et ce durant au moins 12 à 14 heures. Lorsque les pots sont bien rouges, ils doivent être transportés dans le grand four, sur une planche avec un bâton de travers, portés par trois hommes, le plus vite possible afin qu'un coup de froid ne les fausse et les rende inutilisables (pl. 247a).

Lorsqu'ils sont dans le grand four, il faut appliquer rapidement une façon de planches clouées l'une à l'autre sur 6 à 7 pieds (1,80 à 2,10 m) de haut, que l'on appelle bonhomme ; et lorsque celle-ci est appliquée, maçonner rapidement des briques et des bâtons d'argile mêlée à de la paille venant à la hauteur du pot et des couvertes d'argile blanche pour que la place soit vide du pot jusqu'à l'arcade du four (pl. 248a-b).

L'ouverture étant bouchée il faut doucement réchauffer le four afin de ne pas violenter le pot qui reçoit une bien plus grande chaleur que dans le petit four et pourrait se fendre. Lorsque le four est réchauffé et que le pot a pris modérément sa chaleur, il faut le faire chauffer le plus fort qu'on peut afin que le pot soit bien cuit avant qu'on le mette à sa vraie place et qu'on n'y enfourne aucune matière.

Il faut du sable des alentours de Maastricht, avec lequel on fait les bâtiments, pour entourer et remplir dans le four autour des pots lorsqu'ils sont ajustés à leur place.

Il faut aussi de la terre préparée de deux tiers de cendres et un tiers de terre blanche, pour boucher l'ouverture depuis le pot jusqu'à l'arcade du fourneau, en ménageant une bouche pour que l'on puisse mêler avec le pilon de fer, enfourner avec la palette de fer la matière

⁷⁵⁸ F° 146-149. Forme et orthographe actualisées.

faite de fritte, groisil ou massacotte, et même pour le tirer dehors avec la losse de fer comme il est coutumier de faire toutes les semaines.

On doit aussi placer aux deux côtés des pots des petits padellins (patelles ?) pour faire de la couleur.

Tout étant ajusté, on doit enfourner pour la première fois dans le nouveau pot de la massacotte ou du groisil, se gardant bien d'y mettre de la fritte parce qu'elle mange et perce les pots à cause du sel qu'elle porte.

Des sables

Les sables du bois d'Ougrée de Messieurs de St Jean ont été depuis longtemps trouvés fort bons et propres pour la verrerie de cristal de Liège.

Celui proche de Faulcoumont a été trouvé aussi propre pour la verrerie de Maastricht, mais un peu plus grainé et beaucoup moins d'ordures, c'est pourquoi on n'est pas obligé de tant le laver et donc diminue moins.

L'un et l'autre doivent être lavés dans des tines ou bacs remplis d'eau claire, la faisant passer par un tamis pas des plus fins ; faisant couler d'une autre tine de l'eau sur le sable dans le tamis. La tine étant remplie à moitié de sable, il faut vider l'eau sitôt que le sable est retombé, et puis remplir d'autre eau claire une fois ou deux en remuant le plus possible afin que l'ordure qui est dans le sable en puisse sortir.

Etant ainsi lavé, il faut le sécher dans des chambres ou greniers pavés de petits carreaux bien nets, se gardant de le mettre sur des pavées ou des planches parce qu'elles se gâteraient à cause de la fraîcheur et humidité du sable. A défaut de chambre ou de grenier on peut aussi le faire sécher dans le four à fritte ou sur la platine de fer où l'on fait sécher les salins.

La charretée de sable du bois d'Ougrée a toujours été payée 2 florins livrée sur le rivage. 6 patards à celui qui la tire hors de la fosse et sept patards pour l'amener dans le bateau et la porter dehors ; faisant ensemble 53 patards.

Celui de Faulcoumont a coûté 4 florins pour quatre grands sacs, qui est la charge d'un bon cheval, chaque sac contenant quatre mannes de la grandeur de celles dont on se sert dans les maisons et pour porter la terre lorsque l'on fait bâtir.

Il a fallu payer au paysan qui possède les biens dans lesquels on les tire 15 florins pour chaque année. Idem, l'homme qui assistait à charger ledit sable et tirer hors de la fosse y ayant plusieurs fois envoyé des manouvriers de la verrerie avec deux charrettes.

Nota qu'il n'y a pas de meilleur sable que celui dans lequel se retrouvent des cailloux. Il s'en retrouve du bien blanc en plusieurs endroits, avec de la terre blanche et autres semblables choses ressemblant à de la malle (marne ?) avec laquelle on engraisse les terres. Celui-là n'est pas propre pour faire des verres ne fussent que les gros et les plus simples. A défaut d'autre, il faudrait le laver et nettoyer bien davantage qu'à l'ordinaire à cause que cette terre blanche ou malle, rend le verre dur malfin et cassable⁷⁵⁹.

⁷⁵⁹ Cette remarque est étonnante puisque c'est justement l'ajout de craie au mélange potassique qui aboutira à la mise au point du verre dur (cristal) de Bohême.

II.D.10. Le four aux frites ou *calcar*⁷⁶⁰

Cette description, fort confuse, serait incompréhensible sans référence aux illustrations de l'Encyclopédie (pl. 249a).

Il doit se faire sur un bon fond d'argile ou d'autre terre ferme, les fondations étant de méchantes briques et pierres.

Il a 8 pieds (2,40 m) de largeur et 1,5 pied (45 cm) de hauteur au-dessus de la pavée.

Le tisonnier doit avoir 6,5 pieds (1,95 m) de long et sa largeur 6,5 pouces (17,5 cm) en y appliquant des grilles de fer et des briques de terre blanche séparées de 3 pouces (8 cm) à hauteur de la pavée. Aux deux côtés sont élevées de petites murailles de trois rangs de briques ordinaires, entre lesquelles se brûle le bois et qui retiennent la fritte pour empêcher qu'elle tombe dans le tisonnier.

La pavée dudit four doit être faite de bonnes et belles briques bien recuites ordinaires lui donnant la hauteur de deux pieds et six pouces (76,2 cm).

La bouche du four est faite au moyen d'un fer plat tourné en demi-rond d'1 pied 1 pouce (32,7 cm) et la largeur de 9 pouces (24,3 cm).

Sous la grille du tisonnier où le bois doit brûler doit être une petite place par dehors et aussi une petite muraille ou autre chose pour retenir la braise lorsqu'on la tire devant avec un trou par en bas.

Il ne faut pas oublier de maçonner dans la muraille, aux deux côtés des bouches, deux crochets assez forts pour supporter un gros fer de travers sur lequel on fait glisser la rave (le râble) pour remuer la fritte.

La rondeur et grandeur du four doivent être maçonnées d'aplomb sur 7 à 8 pouces (19 à 21,6 cm) avant de voûter de briques ordinaires ou de pierres avec lesquelles on fait les jambes de cheminée à Liège, la plus dure se retrouvant au lieu de St Nicolas en Glen⁷⁶¹.

La pavée de devant le four d'où l'on tire les frites cuites, comme les murailles d'alentour, doivent être faites desdites pierres, ou de briques ordinaires les mieux cuites et les plus belles, les maçonnant et jointoyant les plus proches possible l'une de l'autre avec du mortier de pure argile.

La pavée peut se faire de carreaux qui se font à Dinant, avec lesquels les boulangers pavent leur four, mais il faut que ce soient les mieux cuits.

Ledit four étant achevé il convient de bien l'ancrer et l'ébrançonner tant pour le recuire que lorsqu'on fait les frites, afin que la couronne ne puisse dévaler par la grande chaleur et la pesanteur.

Il faut une cheminée audit four, pour recevoir la flamme et la fumée qui sort des deux trous. Laquelle doit être construite sur des linteaux (linteaux ?) de pierre avec lesquelles on fait les jambes de cheminée. On peut aussi faire une voûte aussi large que le four et haute de 6 à 7 pieds (1,80 à 2,10 m) servant de linteau à la cheminée.

⁷⁶⁰ F° 149-150. L'Encyclopédie appelle le four à fritte et le four à pot *carcaise* ou *calcaise*. Le Larousse universel en 2 volumes de 1948 donne *carcaise*, *carkhèse* ou *carquaise* : four de verrier à recuire les creusets ou les glaces.

⁷⁶¹ Saint-Nicolas-en-Glain, à l'ouest de Liège.

II.D.11. Manière de faire les frites⁷⁶²

Ce chapitre et le suivant sont parmi les plus intéressants puisqu'ils révèlent les recettes et procédés de base de la fabrication du verre, appliqués chez Bonhomme.

Il permet aussi de comprendre certains termes inusités ailleurs, par exemple la *massacotta* dont Schuermans avait, après plusieurs hésitations, trouvé le sens au travers du dialecte d'Altare⁷⁶³. Résultat de la première cuisson de la composition dans le *calcar*, la fritte, après une seconde fusion dans un pot du grand four, est jetée dans des bacs d'eau froide pour la pulvériser. Cette matière vitreuse friable et parfaitement affinée, appelée *massa cotta*, donnait un verre de meilleure qualité.

Matériel

-Deux grands raves (râbles) de fer et un petit, avec lesquels on remue la fritte lorsqu'elle est dans le *calcar*.

-Une bonne truelle pour mettre la fritte de côté lorsqu'on la tire hors de sa chaleur et deux petites truelles carrées pour remuer la composition de la fritte lorsqu'elle est pesée et mise dans le grand bacche (bac)⁷⁶⁴.

-Le bac doit être de bonne grandeur pour facilement remuer sans répandre : 8 pieds de long, 1,5 de haut et 2 pieds 4 pouces de large (2,40 m x 71 cm x 45 cm de H). Il est fait de bonnes planches de chêne ou de sapin bien sèches, bien ajustés et cloués.

-Il faut une balance pour pouvoir peser environ 300 lb de chaque côté, avec des poids de 50, 25, 10 et tous les poids de 10 à 1 lb.

-Il faut aussi des petits bacs de sapin bien cloués pour y peser 100, 20 ou 30 lb de soda et ne pas oublier d'ajuster le poids des bacs lorsque l'on pèse la matière.

Les frites de Maastricht ont toujours été pesées du temps de notre administration comme il est encore dit : 120 lb de soda, 90 lb de salin et 275 lb de sable.

La soda se pèse ordinairement la première et est répandue en couche égale dans le bac ; ensuite on pèse le salin, et le sable se pèse en deux fois à savoir 140 puis 135 lb, avant de le répandre et ensuite parfaitement mêler doucement de façon que soda et salin ne s'en aillent en poussière. Le tout étant bien mêlé il faut prendre deux seilles de lessive et arroser également en mêlant avec les palettes carrées.

Le tout étant ainsi préparé, on doit l'enfourner lorsque le four est d'une rougeur moyenne ; cela se fait avec des palettes de batelier. Il convient de la répandre en couche égale sur tout le four et donner du feu continuel, sans en donner trop, en remuant le plus souvent possible mais en prenant garde qu'elle ne s'envole hors du fourneau. Lorsqu'elle prend un peu de rougeur il faut la remuer en évitant qu'elle ne fonde en gros morceaux ou ne brûle et devienne jaune. Le verre étant plus beau lorsqu'elle est blanche que lorsqu'elle est brûlée.

Pour bien la faire, il convient d'y employer au moins six heures et d'y utiliser des hommes experts.

⁷⁶² F° 150-152. Forme et orthographe actualisées.

⁷⁶³ SCHUERMANS, 1887, p. 376, 381-382.

⁷⁶⁴ L'Encyclopédie, Verrerie en bois, pl. XVII, fig. 1, parle d'une grande caisse.

II.D.12. La façon de fondre la fritte dans le grand four et de mettre le verre en couleur⁷⁶⁵

Le samedi lorsque les verres sont tous tirés hors de l'arche, on doit commencer à enfourner la fritte dans les pots, en trois fois à l'intervalle d'un quart d'heure avant de les remplir, parce que l'humidité contenue dans la fritte risquerait de les gâter et de faire sauter le sel.

Les pots étant pleins, il faut souvent les remuer avec un fer pointu de la grosseur de 2 pouces, sans le laisser rougir parce qu'il gâterait le verre. Car il n'y a rien de plus contraire à cette matière que de laisser rougir les fers avec lesquels on la manie.

Les pots étant bien pleins et fondus, on doit tirer tout le sel avec de grandes et petites losses (louches) de fer pour qu'il n'en reste rien parce que la fumée blanchit et gâte les verres.

Il faut bien veiller de ne pas utiliser de fers mouillés ou humides parce que cela serait capable de faire sauter le sel jusqu'au calmar et d'y mettre le feu. Cela pourrait aussi faire rompre les pots et crever le four.

Le sel étant tiré, le verre bien affiné jusqu'à lundi à 6 ou 7 heure du matin, on le tire dans de grandes tines remplies d'eau bien nette. Celles-ci doivent être assez fortes pour pouvoir rompre cette matière assez menue afin de la laver deux ou trois fois d'eau nouvelle.

Etant ainsi lavée et très bien découlée, on doit remplir les pots d'où on l'a tirée, en laissant $\frac{3}{4}$ de pied (22,5 cm) de hauteur vide.

Ce verre étant bien fondu à 2 ou 3 heure de l'après-midi, il faut au plus tôt lui donner, pour un pot de la grandeur décrite de pure massacotte, avec la même composition des susdites frites, la valeur de deux buvants de verre à grain de sucre ordinaire plein de manganèse bien pilé et tamisé, en deux fois, en l'épanchant parmi la matière avec la petite losse ou casserole de fer, le plus doucement possible, et après, avec le pilon bien sec, la remuer plusieurs fois, en prenant garde de ne pas souffler de manganèse dans les pots voisins ce qui causerait des verres tachetés de rouge⁷⁶⁶.

La dose de manganèse étant ajoutée en deux fois par intervalle d'une heure, il faut bien remuer avec le pilon pour empêcher la matière de surmonter les pots car elle s'enfle et bouillonne. Etant apaisée, il faut enfourner et remplir les pots peu à peu les laissant affiner bien lisse avant de les voir bouillonner, ce qui se fait à prime le lendemain.

Etant ainsi poli, il faut bien mêler avec quatre ou cinq pilons et cueillir trois petites marques de la matière à trois places séparées avec lesquelles on peut reconnaître, étant d'une égale couleur s'il y a trop ou peu de manganèse ; de même s'il faut un peu de sable pour lui ôter le jaune, cela doit se confronter avec les verres qui sont faits ou se font dans le même fourneau.

Il faut veiller à ne pas trop remplir les pots au cas où il faudrait ajouter du manganèse et provoquer un débordement. Bonhomme conseille de mettre au départ plutôt trop que trop peu de manganèse et de corriger éventuellement une matière trop rouge en rajoutant de la massacotte ; une précaution qui doit être bien enseignée aux conseurs et aux tiseurs.

La même pratique est appliquée pour ajouter le manganèse au groisil, mais en ne prenant qu'un tiers de ce que l'on met dans la massacotte.

⁷⁶⁵ F° 152-154. Forme et orthographe actualisées.

⁷⁶⁶ Le manganèse, appelé *savon du verrier*, a la faculté de décolorer le verre lorsqu'il est adjoint en petite quantité, et de le colorer d'un ton violacé lorsqu'il est en grande quantité.

II.D.13. La façon de laver et nettoyer le groisil⁷⁶⁷

Il faut un tamis fait d'une ou deux platines de fer avec un bord de planches d'un demi-pied (15 cm), percé et rempli de trous de la largeur où peut passer une plume d'oison, dans lequel on doit faire passer tous les menus groisils qui se détachent des cannes et ferrets dans les cachons. Les plus gros restants doivent être mis sur une table pour en extraire les morceaux couleur vert de mer et autres couleurs.

Ceux qui viennent des places où les ouvriers travaillent doivent être nettoyés à part sur une table. Ceux des ferrasses que l'on met près des bancs des ouvriers doivent aussi être mis à part, étant ordinairement les plus beaux et plus nets.

Les trois sortes doivent être mêlées et bien lavées ensemble dans un bac ou tine, jusqu'à trois fois en les faisant bien découler avant de les enfourner.

On se sert ordinairement dudit groisil pour faire les verres à bière, flûtes et plus pesants ouvrages ; et lorsqu'il s'agit de faire des verres ordinaires on ajoute du verre blanc de pure massacotte. Cela peut être réglé et ajusté par le maître coniseur selon les capacités des ouvriers et la demande de la marchandise, laquelle n'est pas de si près regardée lorsqu'il y a un bon débit. Nonobstant, il faut prendre garde de toujours faire la marchandise passablement belle car la beauté et bon prix font que l'on distribue en plus grande quantité.

Le menu groisil qui passe par le tamis est fort propre pour faire des roemers verts selon qu'on les demande dans le Pays de Liège, dans la Flandre et le Brabant, sans y appliquer autre chose qu'un peu d'antimoine crue pour lui ôter le bleu waste, ou bien un peu de ramine de trois cuites pour lui ôter le jaune. Se trouvant trop obscur par l'une ou l'autre des couleurs, on peut y ajouter d'autres bon groisil pour lui donner plus de blancheur.

Ou si le temps ne permettait pas de faire des roemers, on pourrait faire passer ledit groisil par un plus fin tamis que celui de fer et se servir du plus gros restant pour mêler peu à peu avec celui qui se travaille en flûtes ou verres à bière.

Le plus menu peut se garder jusqu'à ce qu'il y en ait deux ou trois potées pour en faire des verres au vin selon qu'on les demande dans la Hollande et la Zélande, selon la recette susdite, dans laquelle on pourra mêler du verre qui coule dans le tisonnier lorsqu'il y a quelque pot rompu.

Les groisils de la couleur d'aigue-marine que l'on applique journellement sur les verres façonnés doivent être choisis hors des autres et nettoyés pour les remettre en œuvre en les mêlant avec d'autre massacotte. Mais pour faire quelque chose de beau et avoir de la belle aigue-marine, il ne faut pas qu'il y entre dudit groisil, mais purement de la massacotte, prenant bien garde que l'aigue-marine soit toujours d'une même massacotte que le verre sur lequel on l'applique, car n'étant pas de la même pâte ou de la même matière, infailliblement l'aigue-marine se retire, ou bien le verre, de façon que cela le fait casser où elle est appliquée.

⁷⁶⁷ F° 154-155. Forme et orthographe actualisées.

II.D.14. La façon de faire le salin⁷⁶⁸

Ce texte, extrêmement confus, ne pourrait être compris sans un recours à la méthode d'extraction expliquée et illustrée par Kunckel⁷⁶⁹. Bien que la manière pratiquée en Allemagne soit quelque peu différente, elle permet de reconnaître les principes d'obtention et de filtrage de la lessive ainsi que de cuisson des salins (pl. 252c).

Il faut une petite cave pour donner de l'air et de la chasse aux grilles des petits fourneaux où sont assises les chaudières, de même que pour y tomber et recevoir les cendres et charbons de la houille. D'un côté de la cave, on fait autant de trous que l'on veut mettre de chaudières, les faisant de la même façon que le petit four à chauffer les pots. Ensuite y placer huit ou neuf petites grilles pour y entretenir du feu avec des petits morceaux de houille et du menu charbon mouillé.

Les chaudières de Maastricht ont été faites de fer battu et certaines de cuivre. Leur grandeur était d'environ deux tonnes et demi⁷⁷⁰ dans lesquelles, étant remplies d'eau mais pas pleines, on pouvait bouillir environ 15 lb de cendre ou soda de Soria.

On faisait bouillir les chaudières jusqu'à une certaine mesure revenant au tiers de diminution de l'eau ou de la lessive. Etant ainsi diminuées on les fait couler dans de grands bacs de fortes planches garnies de plomb et bien soudées, par un canal de bois, pour ne pas répandre la lessive. Mais avant de vider la chaudière, on couvrait le feu avec du charbon mouillé pour empêcher qu'elles ne brûlent lorsque l'on tire les cendres qui restent au fond.

Ces cendres sont mises dans des tinettes percées de plusieurs trous, faites de demi-tonneaux à l'huile de tramme. Sur les trous desdites tines, on met des pièces de méchantes cabas pour empêcher que la cendre ne coule avec l'eau. On jette continuellement de l'eau dessus pour tirer toute la graisse et substance restant dans les cendres.

Lesdites tinettes sont mises sur des tonneaux coupés aussi grands, pour pouvoir prendre l'eau qui s'écoule. Avec de petits chaudrons on faisait bouillir d'autres cendres. N'ayant pu trouver meilleure et plus habile façon pour dégraisser tant les cendres restantes dans les chaudières que la lie qui se trouve au fond des bacs dont on décharge les lessives chaudes. La lessive étant bien rassise dans les bacs, on doit la jeter avec chaudron ou par canal dans un deuxième bac ou tonneau, et ainsi de tonneau en tonneau jusqu'au sixième, hors duquel on prend la lessive pour faire le salin dans les chaudières par canal en puisant ladite lessive bien doucement, aussi bien dans les premiers bacs que tous les tonneaux afin de ne pas troubler les fonds dans lesquels se trouvent les ordures, ce qui rend les lessives troubles et le salin noir.

Tous les tonneaux et bacs doivent être garnis de plomb hormis les deux derniers, parce que la lessive chaude et tiède perce les tonneaux mais qu'elle devient froide dans les derniers.

On peut aussi tirer la lessive claire hors du tonneau avec une louche afin de ne pas la troubler en la prenant avec les chaudrons. Avant de mettre la lessive pour restreindre et tirer le salin, il faut bien nettoyer les chaudières, lesquelles ne devront avoir si grand feu que lorsque l'on fait bouillir la soude.

Le feu doit être entretenu le plus égal possible et sur 18 à 20 heures le salin commencera à venir. Il doit se tirer avec une louche presque aussi large que le fond de la chaudière et toute plate avec le fond percé par des petits trous comme une écumoire et doit s'asseoir sur le fond de la chaudière la tirant dehors tout à fait chargée de salin et chaque fois remuer la lessive et

⁷⁶⁸ F° 155-158. Forme et orthographe actualisées.

⁷⁶⁹ NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752, p. 307-323, pl. XIII.

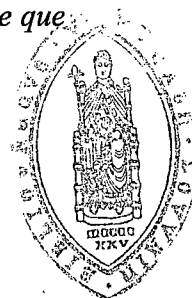
⁷⁷⁰ La tonne de Liège, pour liquide en général, vaut 90 pots ou 115,17 litres. Une tonne particulière aux cendres et à la potasse avait cours en Allemagne ; celle de Berlin vaut 219,85 litres : DOURSTHER, 1840, p. 535-538.

détacher le salin qui se prend continuellement au fond et sur les côtés de la chaudière avec un petit poinçon de fer taillant de la longueur de trois pieds (90 cm).

Le salin étant presque tout tiré, on doit remplir la chaudière de la lessive qui bout dans la voisine et ainsi continuer avec les deux chaudières en laissant bouillir continuellement de la cendre avec la troisième afin de ne pas manquer de lessive. Le bouillon de chaque chaudière doit se faire de six en six heures sur 24 heures.

Le salin doit se tirer dans un bac de planches garni de plomb avec un canal soudé pour faire couler le salin et tomber dans la chaudière d'où on le tire. Il doit être fait selon la grandeur et proportion de la place où se trouve la chaudière pour tenir environ deux cent lb de salin. Lorsqu'il est coulé dans le bac on le remet dans des tonneaux à l'huile de tramme coupés et percés dans un coin de 4 ou 5 petits trous pour faire couler la lessive restante parmi le salin.

Lorsque le salin est bien coulé, ce qui se fait sur trois ou quatre jours, on doit le faire sécher sur la grande platine, le remuant fort souvent avec une palette carrée et tranchante pour détacher ce qui s'attache à la platine et parfois si fort qu'il faut le détacher avec un ciseau et maillet de bois. Etant sec, on le jette dans des grands bacs ou tonneau pour le refroidir et par après le piler et le moudre comme on fait la cendre pour bouillir, qui n'est jamais si fine que la soda avec laquelle on fait les frites.



II.D.15. La façon de piler la soude, la cendre et le salin⁷⁷¹

Il faut une grosse pierre de grès, épaisse d'un pied (30 cm) et de 2 ou 3 pieds en carré (60 à 90 cm), bien lisse et unie du côté où on va piler. Cette pierre doit être mise en terre bien ferme et propre et est entourée d'un châssis de planches d'un pied au moins de haut, bien ajusté à la pierre de façon que rien de ce qu'on pilera ne se perdra. A droite de la pierre, il faut deux pièces de lattes d'une werre (fer ?) ronde de 13 ou 14 pieds (3,90 à 4,20 m) de longueur fendue et rendue propre pour servir de ressort lesquels doivent être attachés à quelques planches ou sommiers avec des larges crampons de fer et liés de cordes en donnant 4 ou 5 pieds libre aux dites lattes, au bout desquelles on attache avec des bonnes cordes des pilons à deux bras comme ceux des savonniers, prenant bien garde que les ferres attachés aux deux bouts pour piler soient bien cloués, qu'il ne puisse se détacher aucun clou pour qu'ils ne puissent se trouver parmi la soude et faire grand mal au moulin.

Cette pile étant faite, il convient de rompre la soda dans les cabas en morceaux si petits que les pilons puissent la rompre sur la pierre et aussi menue avant de la moudre que des fibres de Rome hors de laquelle on tamise la plus fine et la plus grosse pour piler de nouveau.

La cendre et le salin se pilent de même, mais pour la cendre du Levant que l'on appelle soda de Soria, il convient de choisir les plus gros morceaux pour les piler et moudre à part et s'en servir dans les frites à la place de soda qu'elle fait ordinairement plus belle.

La façon de moudre lesdites cendres, salin et soda, comme aussi la terre à faire les pots et briques, doit se faire dans des moulins à farine, ou bien un moulin fait expressément pour tourner avec des chevaux ; n'ayant les commodités et places dans la maison de verrerie, on peut se servir d'un petit moulin que deux hommes font tourner comme on en a longtemps utilisé à la verrerie de Maastricht et un peu à celle de Liège, ces petits moulin ne pouvant moudre si finement que ferait un à l'eau ou aux chevaux, on peut tamiser le tout et le faire repasser par le moulin.

⁷⁷¹ F° 158-159. Forme et orthographe actualisées.

II.D.16. La manière de diriger les ouvriers⁷⁷²

L'on doit ordinairement et journallement examiner les ouvriers dans les façons des verres qu'ils savent le mieux dresser et profitablement faire.

La coutume est de commander les verres à bière moulés et glacés les premiers émis lorsque les pots sont pleins ou que l'on trafique. Les autres muids suivants, à savoir de six en six heures, l'on doit commander des autres verres à vin moulés ou à demi-côtes ou bien des restillons et grandes flûtes, dans lesquels on ne prend point tant garde à la finesse comme l'on fait aux verres à vin ordinaires avec le buvant lisse, comme aussi aux lisses verres à bière de toutes façons grands et petits.

Lorsqu'il y a la presse des marchands, l'on se doit gouverner si on leur demande en prenant bien garde, quand le verre est malfin ou de laide couleur, de ne point faire davantage que ce qu'ils commandent et désirent d'avoir, à raison qu'il se retrouvent des façons de verre restant de belle matière que l'on aurait de la peine à débiter. Lorsque le verre ou la matière se retrouvent beaux et fins il n'y a pas de danger de laisser faire de quelle sorte de verres au vin lisses, et à la bière, que ce soit un peu davantage que les marchands ne demandent, et lorsque les marchandises ne profitent point la matière étant fine et belle, il ne faut se laisser dépourvoir d'aucune sorte de verres à bière débitables et légers, ni même de toutes sortes de verres au vin lisses, et particulièrement des plus petites et plus légère sortes, à raison que l'on trouve de l'avantage de ce qu'on n'use pas tant de matière, et que les ouvriers, outre que l'on a dix sur chaque cent desdits verres, plus que de ceux à la bague en font bien davantage sur la journée et que le nombre rapporte le profit.

Les marchands trouvant dans les chambres de toutes sortes de susdits verres légers, ils ne manquent d'en prendre toujours quelques uns et ainsi les mettent plus en vogue, ce qu'ils ne feraient point n'en trouvant pas et n'auraient garde d'en faire-faire.

Et comme les marchands demandent toujours des grands verres et flûtes et autres ouvrages avantageux, il convient de savoir se défendre, et en faire et donner moins que faire se peut, à moins qu'ils n'en donnent le prix. Car il y plusieurs sortes de verres qui à cause de leur grandeur et façon comptent quelques fois davantage que les ordinaires, tant à raison de la matière que de la façon.

Ce pourquoi il convient de se rendre expert dans la distribution et même dans le maniement de cette marchandise à cause de sa fragilité. Les savoir bien ranger soit dans les mannes en les comptant et recevant, et principalement dans les chambres lorsque l'on est obligé à faire les magasins, se gardant bien de se servir de paille pour les mettre dessus dans ladite chambre parce que les rats et souris gâtent beaucoup de verres en trouvant de la paille ; rien n'étant plus propre que les planches de sapin. Mais il faut prendre garde qu'elles soient bien jointes pour empêcher qu'aucun pied de verre n'entre dans les jointures, ni même de la muraille, qui en ce cas ne manquent de se rompre, étant chargé d'autres. Il faut aussi prendre garde de ne pas faire plus de huit ou dix rangs de verres car autrement il y en aurait des cassés dans les rangs assis sur les planches.

⁷⁷² F° 159-161. Forme et orthographe actualisées.

Pour faciliter la distribution et le maniement des verres, il convient d'avoir 30 ou 40 petites mannes d'osier blanc faites à jours ou treillis contenant tout au plus 150 verres ordinaires, car étant plus grandes elles ne sont pas si propres à porter par une personne seule et des verres se rompent plus dans une grande que dans une petite.

Lorsque l'on compte les verres aux marchands, il faut nécessairement avoir auprès de soi une planchette noire et portative pour marquer fait à fait avec de la craie ce qui se compte afin de ne pas s'embrouiller par leurs bruits et importunités, chose accoutumée parmi les Campinaires (Campinois ?) auxquels il faut se garder de faire aucun crédit sauf avec grande assurance de répondant ou de leur capacité et, tant à eux qu'à tous les marchands, il ne faut les accoutumer ni leur permettre de compter plus de verres qu'ils ne peuvent charger ou payer. Ils rendent les plus simples et plus moindres verres de tous ceux qu'on leur a comptés et ainsi méprisent la marchandise aussi belle qu'elle soit.

Il ne faut non plus les accoutumer à leur donner d'autres verres de grâce (gratuitement) que des rebuts, afin de ne pas amasser et de se faire quitte de ce qui rend le magasin et marchandise d'autant plus débitable et valeureux.

Nota qu'il faut bien prendre garde qu'il n'y ait dans les verres que les marchands rapportent en rebut lorsqu'ils ont empaqueté, certains qu'ils ont coutume de rapporter des champs, ce qui peut facilement se reconnaître de ceux qui sont nouvellement faits à la couleur et façon et obscurité qu'ils ont pris.

Quant aux marchands qui sont par négligence ou lourdeur accoutumés de rompre des verres en les empaquetant, on ne doit leur donner autant de verres au-dessus de leur charge de grâce (gratuitement) comme on ferait à d'autres afin de les obliger à manier cette marchandise avec le respect et la dextérité requise autant pour leur profit que pour le nôtre.

Nota qu'il convient d'avoir une place en forme de pachousse (?) pour emballer et renfermer les rafles des marchands lorsqu'elles sont remplies, de crainte que de la nuit on ne leur dérobe comme il est arrivé autrefois lorsqu'ils n'étaient renfermés.

II.D.17. La façon de conditionner et tenir les comptes des verres qui sortent de l'arche⁷⁷³

Il faut à la sortie de l'arche une place de 4 à 5 pieds (1,20 à 1,50 m) au moins pour pouvoir librement manier les grands crochets avec lesquels on tire les ferrasses et pouvoir passer librement sans empêcher le tiseur lorsqu'il tire et range ses verres, et sur le côté de ladite place, à droite et à gauche, il faut un cabinet large de 7 à 8 pieds au moins, et de 10 pieds et davantage si faire se peut (2,10 à 2,40 ou 3 m)⁷⁷⁴.

Ce cabinet doit être fermé du côté de la verrerie de treilles de planches fendues en 4 ou 5 aussi hautes et si proches l'une de l'autre qu'on n'y puisse entrer ni fourrer la main ni même faire partir le plus petit verre qui puisse se faire.

La porte du cabinet doit être portée avec des pentures propres pour la faire fermer avec une serrure qui ne puisse s'ouvrir sans clef, laquelle doit être donnée en charge aux tiseurs, leur recommandant de bien tenir ladite porte fermée lorsqu'ils portent de la verrerie, à quoi il faut les obliger verbalement dans leur marche, comme aussi ne permettre que personne n'entre

⁷⁷³ F° 161-167. Forme et orthographe actualisées.

⁷⁷⁴ Ce cabinet mesure environ 2,10 sur 4,25 m dans la verrerie de l'Encyclopédie.

dans leur dit cabinet lorsqu'il y a des verres, s'ils ne sont auprès d'eux, hormis le maître ou ses commis, et ceux qui font les verres.

Dans ledit cabinet, il doit y avoir deux tables tournantes autour de deux planches largement assises, bien droites et bien polies pour y ranger les verres lorsqu'ils sortent de l'arche et les y compter beaucoup plus facilement que l'on ne fait en les mettant dans les mannes⁷⁷⁵. Mais il ne faut pas oublier de donner le plus de clarté que faire se peut au dit cabinet, en prenant bien garde qu'il n'y ait aucune place ou trou qui puisse donner du vent sur les verres sortant de l'arche, parce que cela les ferait casser.

Ledit cabinet doit être bien couvert de légères planches en forme de toit pour le tenir et empêcher que les ordures et bois du calmar n'y tombent.

Dans ledit cabinet, il doit y avoir une grande planche noircie ou bien des ardoises pour pouvoir y marquer séparément tous les verres et façons que les ouvriers font de six en six heures, afin qu'ils puissent voir les façons et nombres qu'ils ont fait. Ensuite de quoi les inscrire en leur présence toutes les semaines et leur payer tout ce qu'il se retrouve de surplus de leurs journées ; dans lesquelles journées ils sont obligés de faire, passé quantité d'années, deux fois 55 verres à la bague et autres semblables verres.

Item de toutes sortes de verres à vin lisses deux fois 60. De verres à bière à pattes de raines, des verres à bière à demi-côte, des verres à bière glacés, des verres à bière filottés en la bouche avec trois amperons de bleu, des verres à bière avec un bord [...] à la bouche et trois amperons, des simples cannettes d'église, des plus grandes à l'huile et au vinaigre, des roemers ronds et carrés, des passglas et urinaux et plusieurs autres simples façons se comptant tous à deux fois soixante par jour.

Item des verres à bière de toutes façons moulés dans la pigne ou larme, hormis ceux qui sont coupés avec les molettes, sont de deux fois 80 par journée ; et les susdits coupés deux fois 60.

Item toutes sortes de verres à bière lisses grands et petits avec une règle dans le fond ou trois amperons de même, toutes sortes de moulés dans la côte droite, avec la règle au fond ou trois amperons, toutes sortes de ciboires, viso lisses, avec règle deux et trois, sont aussi de deux fois 80 par journée.

Nota que celui ou celle qui reçoit les verres hors de l'arche doit être pertinent à les compter et marquer sur les comptes de chaque ouvrier, de 6 heures en 6 heures, faisant toujours 55 pour le muid, à savoir des verres à la bague ou à demi-côte et autres, dans lesquels il peut y avoir autant de façons, et ce qui se retrouve de surplus les marquer sur ledit compte séparément aux notes des verres de 55 pour le muid, comme il se doit marquer par règles tierces droites pour séparer les nombres.

Les verres de 60 pour le muid se doivent aussi réduire à 55 et marquer ce qu'il y a de surplus au nombre des verres de 60.

Les verres de 80 pour le muid se doivent aussi réduire à 55 et marquer ce qu'il y a de surplus au nombre des verres de 80 aux fins de l'une et l'autre somme, et réduire les samedis chaque sorte à son particulier en tirant autant de fois deux muids qu'il y a eu de jours travaillants dans la semaine, en réduisant tout le surplus en verres de 55 pour le muid tous les nombres étant réduits en un, on doit prendre pour chaque muid 28 verres à la bague, s'il y en deux 56, les quatre portent 112. S'en retrouvant davantage, le tout se réduit à l'avenant. Lesquels dits demi-muids se paient chacun à 20 pt.

⁷⁷⁵ Il s'agit là d'un aménagement plus rationnel que celui de l'Encyclopédie où les verres sortis de l'arche sont déposés dans des caisses sur des tréteaux, avant d'être rangés dans les mannes (Verrerie en bois ou petite verrerie en pivette, pl. XII).

Pour faciliter les dits nombres, il convient de marquer à chaque six heures en retirant les verres de l'arche 55 pour le muid au cas qu'il en fait suffisamment.

Lorsqu'il se marque que quelques verres sont d'une sorte ou d'autre, il faut marquer chaque partie à son numéro, ne s'en tenant pas pour faire son muid plein en attendant jusqu'à l'autre muid, pour prendre et marquer toutes deux ensemble.

Nota que pour si bien régler, il faut ajuster verbalement lesdits nombres et muids avec le maître ou garçon, en contrôlant les tiseurs le plus qu'il est possible pour se faire rendre compte pertinent de tous les verres, et s'en trouvant quelques uns de moins faire recherche d'où ils peuvent être perdus, afin d'obliger un chacun à donner bon compte et faire son devoir.

Celui qui reçoit les verres doit être diligent à regarder s'il n'y a pas des rebuts, et lorsqu'il s'en trouve bien visiblement, les laisser sur les planches pour les montrer aux garçons ou ouvriers, et les défalquer lorsqu'ils en sont bien contents (conscients ?) et, cela n'étant pas, l'on ne doit manquer de leur dire et remontrer doucement que ce n'est pas la coutume que l'on reçoive des semblables verres, et les prier de vouloir tenir la main, sans regarder quelque fois à un verre ou deux lorsqu'il ne sont pas des plus contents. Car, encore qu'ils sont obligés de livrer des verres bien faits selon les contrats, il s'en trouve d'aucuns qui font de la difficulté et beaucoup de paroles ; que pour éviter ruse, n'ayant d'autre à la main, il convient de donner la patience et ne point regarder à peu de chose pour un plus grand bien. Quand il se trouve de tels difficiles, les samedis en sommant et payant leur demi-muid, on doit leur remémorer leurs dits rebuts et demander ce qui se trouve au-dessus d'une somme de demi-muid pour ces rebuts.

Nota que les mois de gages des ouvriers portent 101 R par mois, et que la coutume a toujours été de les payer à la fin du mois.

Nota item qu'outre les dits gages qu'on leur a donnés à ceux qui ne sont pas mariés, le lit pour coucher, nappes, serviettes, feu, chandelles, la servante pour faire leur cuisine et blanchir leur linge hormis leurs rabats et plus fines chemises, et à ceux qui sont mariés une courtoisie n'étant obligé à leur donner autre chose.

Nota que l'on a toujours payé au-dessus de leurs gages, chaque année 24 ducats de un rixdaler et 5 pt la pièce pour les deniers des seigneurs consuls de l'Altare, desquels on tirait quittance et se reportait dans le nombre des ouvriers indifféremment. Il s'est trouvé quelquefois qu'un des ouvriers retournant au pays reçoive les 24 ducats lui seul, et quelquefois qu'on les partageait en cinq ou six. L'on ne paie non plus à 5 ou 6 ouvriers ni qu'au moins.

Le nombre des dits ouvriers ne doit pas être moins de quatre dans une verrerie à six pots à la façon et grandeur qu'on a ci-devant et dans la description du four, encore faut-il que se soient des amateurs et experts à faire 10 ou 12 demi-muids la semaine, un seul fourneau est battant pour cinq ouvriers et pour faire chacun leur douze ou quinze demi-muids tout au moins. Nota que les 5 et 6^e apportent plus de profit que les trois premiers.

Lorsque l'on est en faute de quelques uns des susdits ouvriers, à savoir des Altarais, il convient de se servir ou faire réserver par des gens experts aux verreries qui sont en France, en Angleterre, et autres places circonvoisines pour en avoir d'autres, s'adressant toujours à quelqu'un qui porte la réputation d'être bon ouvrier, leur faisant adresser lettres par des gens qui puissent assurément leur livrer entre leurs mains, par crainte qu'elles ne soient interceptées comme souvent il nous arrive par les maîtres des verreries et de quelque ouvrier envieux comme il s'en retrouve souvent parmi les verreries.

Les ouvriers qui ont travaillé dans la France, Angleterre, et lieux circonvoisins sont toujours plus propres pour travailler à la mode d'Allemagne et des Dix-sept Provinces que ne sont ceux qui ne sont jamais sortis d'Italie.

Lorsque l'on mande lesdits ouvriers, il est très conseillé de leur faire savoir le prix des gages et les conditions, comme aussi le terme que l'on veut les engager leur donnant et tirant d'eux par lettres ou contrat toute assurance pour lesdites conditions et pour le terme auquel ils promettront de venir et se retrouver pour travailler. Mais avant de les engager si avant il faut être assuré de leurs capacités, ce que l'on peut apprendre par leur réputation, et en la demandant aux ouvriers que l'on a et qui en ont la connaissance.

Quant aux ouvriers vénitiens, c'est une autre façon tant dans les gages et conditions, comme aussi dans le travail que n'ont pas avec les Altaristes, on leur donne pour une journée 4 R monnaie de Liège, leur donnant aussi le service comme aux autres dans la maison lorsqu'ils ne sont pas mariés. Etant mariés, on leur paie une chambre de 30 à 40 R par an, leur livrant un lit, linceuls et chauffage de houille ce qui est pourtant assez incommode, étant plus conseillé de leur donner une pièce d'argent par an comme on fait aux Altaristes qui sont mariés pour éviter toute difficulté. De quoi il se faut garder, tant avec l'un qu'avec l'autre, en s'armant le plus qu'on peut de patience, bouchant quelques fois les yeux et les oreilles à de légères choses que l'on voit et que l'on entend souvent par des rapports des serviteurs ou servantes. Considérant que les hommes de leur sorte ayant la tête échauffée du feu et de l'ouvrage disent quelquefois des paroles à la légère desquelles il ne faut pas prendre effet, ni faire guère de réflexion. Mais sur toute chose du monde il convient de tâcher de conserver l'honneur de sa maison et ne point regarder pour ce faire de donner librement congé à quelque mal appris dans de semblables affaires.

Pour obliger tant les uns que les autres dans leurs devoirs il convient de les reprendre bien à propos en temps et saison, même les honorer et caresser continuellement lorsqu'ils s'acquittent de leurs devoirs ayant toujours accoutumé tant à Liège qu'à Maastricht de les traiter⁷⁷⁶ à la St Martin et dans les derniers des fastilounes (?) et des autres jours durant l'année lorsque l'on a quelque occasion.

Nota qu'outre les gages et conditions que l'on donne aux Vénitiens, l'on doit payer leurs garçons de 7 ou 8 fl par semaine et quelques fois moins. Lorsque l'on peut obliger les maîtres à payer une partie comme Monsieur Arrigo a toujours payé pour n'avoir été le plus expert dans les façons de verre à la vénitienne.

Pour les gages et conditions susdites, lesdits Vénitiens sont obligés de livrer hors de l'arche et ranger sur les tables et planches 75 verres bien faits et tous bons, tant à trois piliers avec les deux boutons que de ceux à trois boutons, avec deux boutons et la chaînette dessus, comme aussi avec les boutons et pater noster et chaînette dessus, de bas boutons et anses dessus faite avec la demi-côte et d'autres avec les chaînettes sur le buvant, et diverses menues autres façons selon la demande des marchands.

Sont aussi obligés de livrer pour une journée de toutes sortes de belles mosternettes coupées avec les molettes, comme les verres ondés avec trois amperons dans le fond bleu ou blanc : 120.

Item des verres à bière ondés à l'ordinaire, des viso, bechers et mosterlettes avec les pattes de raine, aussi 120 ; comme aussi de toutes sortes de verres à bière de 60 et 55 pour le muid que les Altaristes sont accoutumés à faire.

⁷⁷⁶ Inviter à prendre un repas.

Les verres à quatre boutons, à demi-côte et lisses avec les chaînettes selon que les marchands les demandent pour la Flandre 45 pour une journée.

Item les coupes à trois piliers et deux boutons tant avec le buvant lisse qu'avec la demi-côte, on les compte pour quatre verres ordinaires la pièce ; celles à bas boutons toute lisses sans ouvrage, pour deux verres ordinaires. Les bas de cette façon avec des anses sur les boutons pour deux verres et demi ordinaires, les autres légères façons à l'avenant.

Les coupes tomasins à savoir moulées dans la côte droite, coupes à boules tant le buvant que la couverte à trois verres ordinaires.

Les verres avec un serpent émaillé tortillé à las (lacet) d'amour et diverses autres façons 24 pour une journée.

Les coupes avec les buvants et couvercles à serpent, comme aussi les flûtes avec les buvants et couvercles à serpents se comptent pour deux serpents et demi la pièce.

Les coupes à tomasines avec les serpents pour deux et demi et quelquefois un peu davantage à cause qu'il y a un peu plus de façon se comptent selon le temps employé et à l'avenant des autres verres.

Et tout ce qui se retrouve de journées sur une semaine, elles se paient toutes l'une comme l'autre à 4 R comme est dit.

Nota qu'un Vénitien ou deux dans les susdites verreries y sont très nécessaires aussi longtemps que le débit le permettra et que les verres se pourront librement distribuer dans le pays du Roi d'Espagne, mais il ne faut pas manquer de leur préparer de la plus belle matière qu'aux Altaristes, ou pour le moins de leur donner toute pure verre de massacotta lorsque les frites sont belles et mêlant le groisil avec le verre des Altaristes afin de faire paraître les verres faits à la vénitienne autant plus beaux et blancs, chose très nécessaire pour imiter de plus près ceux qui viennent de Venise, et que l'on a toujours faits à Anvers et à Bruxelles et même depuis quelques années à Liège et un peu de temps à Maastricht.

Le cas arrivant que l'on demande des verres à la vénitienne plus blancs et plus fins que l'on ne fait ordinairement, il peut se préparer des frites exprès en diminuant la soda pour y ajouter à l'avenant autant plus de salin ; laquelle fritte doit être un peu reposée de 7 à 8 jours avant de l'enfourner sans l'arroser comme l'on fait des autres, à cause qu'elle se fendrait en étant trop humide. Il ne la faut pourtant tenir d'où il fait sec, non plus que la soda lorsqu'elle est dans son cabas, de quoi il faut se souvenir et de ne laisser pourtant d'où qu'elle puisse être mouillée, et tenir grande humidité, comme elle ferait dans les caves, il n'y a rien de plus propre que les pachouttes (?) pour cette marchandise d'où il n'y a grande ouverture.

Nota que lorsqu'il conviendra de faire des plus blanches frites qu'à l'ordinaire pour faire les verres à la vénitienne, il faudra la mieux laver et tirer dans l'eau qu'à l'ordinaire même, la beaucoup mêler lorsqu'on lui donne la couleur avec beaucoup de pilons mouillés pour lui ôter la panne ou fumée que le verre raffiné ou bouilli a ordinairement n'y faisant la diligence requise.

II.D.18. Comptes de la verrerie de Maastricht⁷⁷⁷

Les dépenses courantes de la verrerie se répartissent en 45 points se rapportant aussi bien au loyer du bâtiment qu'aux salaires du personnel, aux matières premières et aux produits de consommation ; elles sont consignées en rixdalers⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ F° 167-170. Forme et orthographe actualisées.

1. La maison, estimée et achetée 1000 R de rente par an, un prix avantageux, porte le loyer mensuel à : R 83-7⁷⁷⁹
 2. Les 1000 R donnés à Monsieur Libon pour quelques années (à savoir 250 chaque trimestre) ce qui porte pour un mois : R 83-7
 3. Les gages des 4 ouvriers altaristes, chacun 101 R par mois, portent pour un mois : R 404
 4. Les 4 ouvriers altaristes faisant chaque mois le nombre de 224 demis-muids comme ils peuvent faire librement, lesquels se paient 20 patards de Liège, portant pour un mois : R 224
 5. Les 24 ducats que l'on paie aux altaristes tous les ans pour les deniers des Consuls de l'Altare, portent 2 ducats par mois de 4 florins et 5 pt, font : R 8-10
- Le point 6 manque ; il semble qu'il se rapporte au salaire des deux tiseurs, estimé à 5 R par personne, donc : R. 10 (?)
7. On donne à un des tiseurs, outre les 5 R susdits 1 R pour assister à moudre, piler, et autres ouvrages qu'on lui commande, par mois environ : R 4-8
 8. On donne aussi à l'autre tiseur outre les 5 R par semaine, 2 R pour travailler 15 heures comme l'autre tiseur et pour trafier et mêler le verre, en qualité de coniseur apprenti, portant par mois : R 8-14
 9. Les gages de la servante, qui fait la cuisine et blanchit les linges des ouvriers altaristes : R 18⁷⁸⁰
 10. Les gages d'un fendeur de bois à 20 pt la corde, pour 26 cordes par mois : R 26
 11. Les gages d'un manouvrier assistant à moudre, piler et autres ouvrages, à 14 pt la journée, portant par mois 22 jours l'un dans l'autre R 15-8
 12. Les gages d'un deuxième manouvrier pour assister à moudre piler, et autres ouvrages comme faire les frites et salins, travaillant quelques fois quelques heures de surplus à 14 pt la journée en comptant 25 jours chaque mois : R 17-10
 13. Les gages d'un deuxième faiseur de salins et frites et assistant à toute sorte d'ouvrages à 16 pt par jour, faisant dans les salins comme dans les frites des heures d'avantage quelques journées, 25 jours par mois : R 20-6
 14. Il faut pour chauffer le four et faire les frites 25 cordes de bois de 6 pieds sur 6 (1,80 x 1,80 m), mesures de Liège à 11 R l'une dans l'autre durant l'année, par mois : 275 R
 15. Le charriage des 25 cordes bois, du rivage à la verrerie, à raison de deux charretées par corde à 1 R et 1 pot de bière pour parer aux fraudes des charretons : R 26
 16. La fritte en quantité variable suivant le poids de groisil introduit en fonction des compositions
 17. Pour faire les 7 frites avec 120 lb de soude pour chacune : 840 lb à 20 R de Liège le cent, comptant l'achat à Amsterdam à 10 R de Hollande (faisant 16 R de Liège) et 4 pour la voiture, licence et facture : R 168
 18. Il faut aussi pour faire les frites sept fois 90 lb de salins (tiré des cendres de soria et soda du levant) payé à Amsterdam 32 R de Hollande [...décompte incompréhensible...] : R 231-11
 19. Il faut aussi pour faire les frites 6 sacs de sable proche de Falcaumont (Fauquemont ?) à 1 R le sac et autres menus frais pour le charger et le tirer : R 8-2
 20. Il faut environ 40 lb de manganèse par mois à 3 ¼ pt la lb : R 7
 21. Des limures d'épingles pour faire de la ramine (pour trois cuites il faut environ 2 lb par mois, la laisser 5 à 6 semaines sur l'arche pour brûler) à 14 pt la lb, avec un peu de zaffra : R 1-10

⁷⁷⁸ Le Rixdaler équivaut ici au florin Brabant.

⁷⁷⁹ Il est à relever que ce loyer est quatre fois plus élevé que ne le sera, quinze ans plus tard, celui de la maison de Bruxelles : voir chapitre *Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*.

⁷⁸⁰ Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles ne fait état d'aucune rétribution pour la servante.

22. *La cire pour graisser les fers des ouvriers, les liasses de bardelles et la taille pour faire des pièces de jambe, par mois environ : R 1-10*
23. *La terre blanche avec laquelle on fait les fourneaux et les pots revient à 6 R par an, à porter par mois : R 3-10*
24. *La façon et l'entretien des cannes, mesures et vrilles comptant pour un mois : R 9*
25. *L'entretien des losses, (louches), pilons, raves (râbles), fourchettes, ferrasses, ferments, serrures et clefs et autres ouvrages tant de la maison que de la verrerie : R 8*
26. *L'entretien des bacches (bacs) grands et petits, comme aussi des tines, civières, cachons banses (bancs ?) des ouvriers et autre menus ouvrages de bois, par mois : R 12*
27. *L'entretien des toits de la verrerie et de la maison, par mois : R 2*
28. *Les clous que l'on utilise en grande quantité : R 2*
29. *La maçonnerie revient aussi par mois à : R 4*
30. *La chaux et le sable que l'on mêle avec l'arsille (argile) et les briques ordinaires sont estimés à : R 4*
31. *Les charbons que l'on brûle pour faire les 630 lb de salins que l'on applique dans les sept frites : R 10*
32. *L'entretien de la salinerie comme bacches de bois et plomb, comme aussi les chaudières, grandes platines, caisses, chaudrons, avec l'intérêt de l'argent qu'on a employé pour dresser celle-ci, revient par mois : R 10*
33. *Les bansis à porter les verres comme celles qu'on utilise dans la verrerie et maison, compris les tamis et ramons portés par mois : R 2-15*
34. *L'huile que l'on brûle dans l'arche de la verrerie et parmi les ouvriers, il en faut bien 3 pots à 22 pt par mois : R 3-6*
35. *Le feu que l'on entretient dans la cuisine des Altaristes revient bien par mois à : R 7*
36. *Le savon employé pour blanchir le linge des Altaristes, comme la lavandière qui est assistée par la servante à laquelle on donne 15 R par mois, cela n'est estimé tous les mois qu'à : R 3-10*
37. *Les chandelles estimées à environ : R 5-10*
38. *L'entretien des plats d'étain et pots de terre et autres vaisselles estimé à : R 1-10*
39. *L'entretien des nappes, serviettes et draps de mains et linceuls portent par mois : R 4*
40. *L'entretien et intérêt des trois lits revient à : R 2-5*
41. *Autres menus entretiens qu'il convient de faire dans la verrerie, dans la salinerie, la maison des maîtres et des ouvriers : R 3*
42. *Les lettres et paquets que l'on reçoit et envoie tant d'un côté que de l'autre ; laissant les deux tiers pour les deux verreries de Liège, par mois : R 4-15*
43. *Le port des caisses sur les barques, les faisant refaire à liège comme plusieurs autres. Le paiement de la barque marchande lorsque l'un ou l'autre vont à Liège et retour, portent bien par mois : R 4*
44. *Nota que l'on peut bien donner par mois à chaque ouvrier qui voudrait se passer du service qu'on a coutume de lui donner, comme le blanchissage et autres service : R 4*
Et s'il voulait se retirer et renoncer au dit service et dépendance, on pourrait bien donner 8 R par mois, à raison que l'on récupérerait encore beaucoup davantage parce que le tout porte plus de 400 R par an
45. *La bière qui se donne au faiseur de fritte, au charreton, lorsque l'on met les pots dans les fourneaux, et à plusieurs autres occasions est estimée à R 8*

II.D.19. Description des verres retirés des quatre ouvriers de Maastricht l'été 1652⁷⁸¹

Les quatre maîtres altaristes travaillant à Maastricht en 1652 s'appellent Tossin (ou Toffin), Brisson, Bastin d'Aigna (dit Paston) et Antoni Prin. Travaillant tous quatre 24 jours par mois à leur rythme propre, leur production se différencie en quantité, du simple au double, mais aussi en variétés de verres.

Considéré comme le meilleur ouvrier, Tossin produit 6755 verres par mois à raison de 110 demi-muids, ou environ 281 verres par jour. Cette production se répartit en un tiers de verres à la bague, un tiers de verres à bière à 60 par muid, et un dernier tiers de verres à bière à 80 par muid (plus petits).

Brisson produit 4616 verres par mois à raison de 50 demi-muids, ou 192 verres par jour. Une production comptant un tiers de verres lisses, un tiers de verres à bière à 60 par muid, et un tiers à 80 par muid.

Bastin d'Aigna, dit Paston, fait 3930 verres par mois à raison de 40 demi-muids, ou 163 verres par jour, répartis en une moitié de verres lisses, quelques fois des *monsterlettes* (?), des verres à bière glacés et quantité de verres à vin bas et lisses.

Antoine Prin, considéré comme l'un des moindres ouvriers ayant travaillé à Liège et à Maastricht, fait 3504 verres à raison de 24 demi-muids en 24 jours, ou 146 verres par jour, dont les deux-tiers sont des verres à vin lisses.

Sur un mois, 18.805 verres ont été fabriqués à Maastricht, dont 805 (4,5%) ont été défalqués comme rebuts, cassés ou donnés en surplus aux marchands.

Les 18.000 verres restants ont été vendus et livrés au prix de 150 Rixdalers le 1000

Les verres qui se vendent à minument (moindrement ?) se recontrent avec d'autres menus frais qui arrivent par accident. Le bon Dieu veuille préserver de mauvais tous ceux qui ont qu'auront l'administration de semblables affaires. Amen.

⁷⁸¹ F° 170-171. Forme et orthographe actualisées.

II.E. Ebauche d'un thesaurus de la production des verreries Bonhomme

A ce jour, aucun catalogue systématique de la production Bonhomme n'a été retrouvé, pas plus que des illustrations d'époque nous permettant de reconnaître sûrement les verres qu'ils ont fabriqués. Comme je l'ai déjà souligné, la logique de l'archéologue n'est pas celle du producteur et notre manière actuelle d'appréhender une forme ou un décor ne se rencontre jamais dans leurs écrits. Je propose donc ici, dans un premier temps un essai de standardisation de la terminologie utilisée par les Bonhomme ; dans un deuxième temps une assimilation à la terminologie actuelle, pour déboucher dans un troisième temps sur un essai d'illustration au travers des vestiges matériels connus.

Les archives émanant des Bonhomme nous mettent en présence d'un nombre tellement important de désignations qu'il est inimaginable qu'ils aient pu produire autant d'espèces. D'autre part, les orthographes sont parfois à ce point différentes qu'il devient indispensable de tenter de les unifier. De nombreux termes sont devenus désuets ou ont pu changer de sens ; l'incidence de différentes langues peut aussi s'y marquer. Les Bonhomme parlaient vraisemblablement un français assez correct pour le XVII^e siècle mais il serait impensable que celui-ci n'ait pas été influencé par le wallon liégeois. Leurs ouvriers italiens y ont très certainement mêlé des éléments de dialecte vénitien (*latime*) et génois (*massacotte*) auxquels se sont ajoutés des termes utilisés par les Lorrains, les Allemands (*roemer*) ou par leur clientèle hollandaise (*becker*). Il n'est donc pas impossible que différents mots désignent un seul concept. Avant de pouvoir définir à quels modèles peuvent se rapporter telles ou telles dénominations, il est donc indispensable de dresser un inventaire des termes rencontrés dans leurs écrits.

II.E.1. Thesaurus

Ce thesaurus est établi à partir des termes recueillis dans les documents suivants :

- 1) Manuel = *Manuel* manuscrit de Jean Bonhomme, vers 1653, § *La façon de bien conditionner et tenir bon compte des verres faits qui sortent de l'arche*, f° 162, 165-166⁷⁸².
- 2) Mémorial = *Mémorial de Jean Bonhomme*, 1653-1662, § *Copie des délivrements faits à S.A.Sne dès l'an 1655*, F° 170-172⁷⁸³.
- 3) Registre = *Registre touchant le vendage de la verrerie de Bruxelles*, suivi de *Exposita en nostre particulier*, manuscrit de Léopold Bonhomme, 1667-1673⁷⁸⁴.
- 4) Rupture = *contrat de rupture* de l'association des frères Henri et Léonard Bonhomme pour les verreries de Liège et de Maastricht, le 14 août 1655⁷⁸⁵.

⁷⁸² Collection privée.

⁷⁸³ Rijksarchief Limburg, Maastricht, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 215.

⁷⁸⁴ Archives de la Ville de Bruxelles, Inv. 2281.

⁷⁸⁵ Van de CASTEELE, 1878, p. 210-213.

5) Estimation = *Estimation du prix de vente des verres au cent*, établie par Schuermans à partir de l'acte de partage (ou contrat de rupture) de 1655 et des contrats d'embauche des verriers⁷⁸⁶.

6) Les contrats d'embauche suivants : *Paolo Mazzolao* 1645⁷⁸⁷; *Jean Rigoz* 1645⁷⁸⁸; *Francisco Santini* 1649⁷⁸⁹; *Jean Rigoz* 1650⁷⁹⁰; *Francisco Santini* 1650⁷⁹¹; *Noël Furnon* 1651⁷⁹²; *Paolo Mazzolao*, 1655⁷⁹³; *Jean Ongaro* 1655⁷⁹⁴; *Francisco Singano* 1667⁷⁹⁵; *Guillaume Castellano* 1670⁷⁹⁶; *Sancto Tirlago* 1674⁷⁹⁷; *Batholomé Massaro* 1676⁷⁹⁸; *Ottavio Massaro* 1676⁷⁹⁹; *Roberto Castellano* 1678⁸⁰⁰; *Ottavio Massaro* 1680⁸⁰¹.

La plupart de ces documents font référence au prix des verres, et ce par différentes voies. Cette valeur peut s'exprimer dans le nombre d'exemplaires exigé par journée de travail, les réalisations exigeant une longue mise en œuvre étant les plus coûteuses (prix de production). Elle peut aussi être établie d'après le prix de vente au marchand, par centaine ou par autre quantité ; et celui-ci peut varier entre marchands de différents endroits (prix de gros). L'expression la plus matérielle est bien entendu le prix de vente unitaire au privé (prix au détail). On peut encore avoir une idée de la popularité des divers modèles grâce à l'inventaire des hottes confiées aux marchands. Dans son manuel, Jean Bonhomme prodigue ses conseils pour la manière de traiter avec les colporteurs et de préparer leur *rafle*⁸⁰². Le contenu normal de celle-ci est composé uniquement de modèles courants dont la vente est assurée ; et lorsqu'un marchand souhaite y ajouter des verres plus luxueux, il est prié d'en avancer le prix. Il explique également que la valeur des verres est fondée sur la difficulté de leur façonnage, autant que sur la quantité de matière qu'ils demandent en fonction de leur dimension.

Selon Schuermans le prix de vente au détail équivalait au double du prix aux marchands, lequel était lui-même équivalent au double du prix de production. Bien que les trois nouveaux documents que j'ai pu étudier aient fourni de nouvelles échelles de valeur et aient permis de rectifier certaines données publiées par Schuermans, il semble que ce dernier avait vu juste dans cette gradation des prix.

Afin de rendre plus accessible cette approche de la valeur des verres, j'ai converti en une seule unité, le patard, tous les prix indifféremment donnés en patagons, en florins, en escalins, en sous ou patards.

⁷⁸⁶ SCHUERMANS, 1884, p. 317-319.

⁷⁸⁷ YERNAUX, 1941, n° 532

⁷⁸⁸ YERNAUX, 1941, n° 533

⁷⁸⁹ YERNAUX, 1941, n° 542

⁷⁹⁰ Van de CASTEELE, 1878, p. 206-207

⁷⁹¹ Van de CASTEELE, 1878, p. 207

⁷⁹² Van de CASTEELE, 1878, p. 209

⁷⁹³ Van de CASTEELE, 1878, p. 208

⁷⁹⁴ Van de CASTEELE, 1878, p. 207-208; YERNAUX, 1941, n° 560

⁷⁹⁵ YERNAUX, 1941, n° 595

⁷⁹⁶ YERNAUX, 1941, n° 602

⁷⁹⁷ Van de CASTEELE, 1887, p. 458

⁷⁹⁸ Van de CASTEELE, 1887, p. 461

⁷⁹⁹ Van de CASTEELE, 1887, p. 461

⁸⁰⁰ Van de CASTEELE, 1887, p. 462

⁸⁰¹ Van de CASTEELE, 1887, 466-467

⁸⁰² Manuel, f° 159-161.

A.

Aigle

Coupes à aigle

Mémorial (80p/p)

Coupe à aigle

Registre 1668

Flûte à aigle

Registre 1670

Il n'est pas impossible qu'une aigle bicéphale ait constitué le prototype de la jambe en double serpent symétrique, en donnant une interprétation linéaire, synthétisée avec ses deux têtes à bec crochu et ses ailettes. Les coupes, ou flûtes, à aigle se présentent dans les cas présents comme des pièces exceptionnelles dont deux exemplaires sont vendus au prince-évêque vers 1655.

Ampron, amperon ou emperon

Verres à bière filotés en la bouche avec trois amperons de bleu (pl. 253a) ; verres à bière lisses grands et petits avec une règle dans le fond ou trois amperons mesme (pl. 254a) ; toutes sortes de moulez dans la coste droite avec la règle au fond ou trois emperons

Manuel

Ces mentions indiquent clairement que le terme *ampron* désigne les pastilles estampées en forme de framboise, souvent en verre bleu ou blanc, pouvant servir de petits pieds à certains gobelets. L'interprétation que j'avais avancée⁸⁰³ d'une forme d'éperon travaillé à la pince est donc à rejeter.

Il s'agit de gobelets assez communs à la production (2 x 60 par jour pour les Altaristes et 120 par jour pour les Vénitiens) et qui se retrouvent fréquemment dans les vestiges archéologiques.

Anse

Vers à anse

Registre 1668

Angleterre, verres à l'Angleterre

Des verres à l'Angleterre, comptés 60 par mud, soit qu'ils ayent des ances ou des amprons, pourvu qu'ils n'ayent pas de gorlettes, auquel cas, ils seraient comptés 55 pour chaque mud (pl. 178a ?)

Ottavio Massaro 1680

Ces verres, qui n'apparaissent dans les contrats qu'à partir de 1680, sont à assimiler aux calices à bulbes lobés et décor plastique, généralement crizzlés, dont la forme est influencée par les produits de Ravenscroft⁸⁰⁴.

⁸⁰³ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001, p. 167, n 71 ; LEFRANCQ, 2003, p. 274.

⁸⁰⁴ LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001 ; LEFRANCQ, 2003.

B.
Bague, bacque, ou bucke ?*Verres à la bague*

Manuel (2 x 55 par jour)

Bague, verres à la bague

Francisco Santini 1649 ; Francisco Singano 1667 (48 p pour 110)

Bacque, coupe à bacque

Registre 1667

Bacque, verres à bacque

Guillaume Castellano 1670 ; Sancto Tirlago 1674, Bartholomé Massaro 1676, Robert Castellano 1678 (110 par jour)

Ces verres sont parmi les plus communément fabriqués ; mais aussi peut-être les plus mystérieux. Le livre des dépenses de la verrerie de Bruxelles ne comptabilise, dans les années 1667-1669, pour la paie de ses maîtres, que des *journées à bacque* et des *journées à bière*.

Schuermans et à sa suite Engen ont longuement disserté sur l'interprétation de ces appellations, y voyant tour à tour un verre pansu (buick = panse), en forme de tonneau (bacque, dérivé de Bacchus) ou un verre à bague. Selon Schuermans, l'italien *bago* signifie *pansu* et il y voit un verre de forme renflée, resserré à la base et dépourvu de pied. Les gobelets tonnelliiformes connus pour cette époque sont cependant rares et généralement attribués à l'Allemagne. A la lecture des manuscrits de Jean Bonhomme, dont l'écriture est parfaitement lisible, il semble que l'on puisse trancher pour l'option *bague* ; mais que peut-on entendre par verre à bague ? Les chiffres de production exigés par les contrats (2 x 55 par jour) indiquent un type commun mais pas autant que les plus ordinaires gobelets à bière. Engen pense à un verre agrémenté d'une bague ou nœud, qu'il dit à la mode d'Altare. Le nœud (plein) n'apparaissant pas avant 1675-80, il faudrait plutôt y voir un bulbe (creux) ; il s'agirait alors des calices à bulbe unique, effectivement fort communs mais bien plus longs à réaliser qu'un simple gobelet.

Bechasse, Begas ou Begasse ?

Registre 1667, 1668 (4p/p)

Beckers = gobelets*Beecher*

Manuel

Becker, Becker de latime grand

Registre 1667

Beckers à bière

Estimation (75p/100)

Beckers glacés (pl. 253e)

Rupture (6 par raflée)

Estimation (833p/100)

Beckers lisses

Rupture (18 par raflée)

Rupture (75p/100)

Beckers moulés (pl. 253b-f)

Rupture (25 par raflée)

Estimation (1200p/100)

Beckers ondé (pl. 253c)

Registre 1667 (8p/p)

Modèles ordinaires à la production (120 par jour pour les Vénitiens), ces gobelets à bière dont le nom est toujours mentionné en flamand (ou allemand), correspondent sans doute aux *journées à bière* des verriers employés à Bruxelles.

Bénitiers

Benitiers de latime

Registre 1668

Des bénitiers domestiques à grande applique cruciforme travaillée à la pince sont bien connus dans diverses régions ; mais ils semblent surtout appartenir au XVIII^e siècle.

Bêtes, verres à bêtes

Verres à bestes

Estimation (2100p/100)

Francesco Santini 1649 ; Francesco Singano 1667 (48p pour 18)

Beste, coupe à double best esmaillée, beste de latime

Registre 1667, 1670 (15p/p)

A quoi ressemblent ces verres à bêtes ? Leur prix est équivalent à celui des verres à serpents et des coupes à piliers. Il s'agit donc vraisemblablement d'une forme complexe à réaliser.

Biberon

Verre pour tetter (pl. 256a-b)

Registre 1667 (3p/p)

Bière, verres à bière

Verres à bière coupez avec les molettes (pl. 254a)

Manuel

Verres à bière coupés

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière à demi-côtes

Manuel

Verres à bière filottés avec trois amperons bleus (pl. 253a)

Manuel

Verres à bière glacés (pl. 253b, e)

Manuel

Verres à bière grands

Mémorial (15p/p)

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière à escharbotte

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Vers à bier à boul couverts

Registre 1668

Vers à bière à boul simple

Grand ver à bier à 3 bouls

Registre 1668

Vers deux boules

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Registre 1668

Blanc

Pied blanc (pl. 261c ?)

Registre 1668 (300p/100)

Cette mention de *verres pied blanc* est maintes fois répétée dans le registre de Bruxelles et difficilement interprétable. Imaginant mal un verre dont seul le pied serait en lattimo, je pencherais plutôt pour un type connu : un verre blanc à pied.

Bocal, boucal

Bocals à deux cols

Mémorial

Rupture (6 par raflée)

Estimation (4800p/100)

1667

Double bocal

Registre 1667 (3p/p)

Il s'agit peut-être des flacons piriformes accolés pour l'huile et le vinaigre, qui recevront plus tard le nom de *guédoufle* (voir *gandoul*)

Boules

Boul

Registre 1667 (2p-2l/p)

Bouls flottantes

Registre 1667 (36p pour 12)

Bleue boul

Registre 1667 (5p/p)

Grosse boule bleue

Registre 1669

Boul de latimo couvert

Registre 1669

Boul à estudier (pl. 264b)

Registre 1668

Coupes à boules tant le beuvant que la couverte

Manuel (= trois verres ordinaires)

La boule à étudier est vraisemblablement le ballon d'eau posé devant une bougie pour en diffuser la lumière, plus communément appelé *loupe de dentellière*.

Bouteilles

Bouteilles doubles

Mémorial (10p/p et 800p/100)

Bouteilles

Mémorial (600p/100)

Registre 1667 (2, 3p/p)

Bouteilles pour mettre la bière

Mémorial (6p/p)

Grandes bouteilles couvertes

Registre 1667(29p/p)

Bouteilles carrées (pl. 181b)

Rupture (3 p ½ le pot ?)

Registre 1667

Bouteilles quarrées à mettre rosolis

Registre 1669

Bouteilles flottantes

Registre 1667 (6p/p)

Bouteilles de Spa (pl. 181a)

Rupture (500p/100 aux marchands de Liège et Spa, 5 p ½ /p au bourgeois)

Estimation (500p/100)

Bouteilles de Liège ronde

Registre 1667 (125p/100)

Bouteilles à refroidir le vin

Registre 1669

Bouteilles à Viven (?)

Mémorial (25p/p)

Bouteillettes, bouteillotes

Registre 1667 (2p/p, 1p-2l/p)

Boutons, verres à boutons

Verres à quatre boutons pour Lille (pl. 257a)

Jean Rigoz 1650 (80p pour 45)

Verres à deux boutons et haute olive

Jean Rigoz 1650 (80p pour 45)

Verres à trois bottons, avec deux bottons et la chaisnette dessus (pl. 257c), comme aussy avec les bottons et pater noster, et chaisnette dessus, de bas boutons et ances dessus (pl. 257d)

Manuel (75 par jour)

Verres à quatre bottons à demy coste et lisses avec les chaisnettes selon que les marchands les demandes pour la Flandre

Manuel (45 par jour)

Verres à boutons

Mémorial (5 et 4p/p)

Verres à boutons à la façon de Lille

Estimation (700p/100)

Verres à quatre boutons et les anses dessus, à la façon de Lille

Paolo Mazzolao 1645, 1655 (700p/100, 85p pour 45)

Verres à 3 boutons (pl. 258a)

Registre 1667

Coupe à un bouton (pl. 28, 31, 102, 105-107, 109-113, 115)

Registre 1668

Couppes à 2 boutons à graver (pl. 32-33, 116-117, 119, 121-128, 130)

Registre 1669

L'interprétation de ce vocable *verre à 1, 2, 3 ou 4 boutons* ne fait aujourd'hui plus aucun doute : il se rapporte aux calices dont la jambe est constituée d'une superposition de bulbes soufflés ou, éventuellement, de nœuds pleins⁸⁰⁵. Bien que généralement considéré comme une spécialité altariste, le façonnage des verres à boutons était aussi exigé des Vénitiens, mais plus particulièrement lorsqu'il était compliqué de chaînettes ou d'anses. Le coût à la production de ces derniers modèles varie en fonction des difficultés (75 ou 45 par jour).

Brandevin

Vers à brandevin

Registre 1667 (1p-11/p, 100p/100)

Le brandevin (brandewijn), ou eau-de-vie, était l'alcool destiné à la boisson. Ce sont donc des *verres à goutte*, de petite dimension et bon marché.

Buvans, beuvant

Coupe à 3 buvans

Registre 1671 (42p/p)

Flûte à 3 buvans

Registre 1672 (60p/p)

2 beuvant de couppette

Registre 1668

Le nom *buvant*, dans les textes des Bonhomme, désigne la partie fonctionnelle d'un calice ou d'une flûte, à laquelle nous donnons aujourd'hui le nom de *coupe*, ce qui est à l'origine d'une confusion entre les *coupes à pied* et *apodes* et la partie creuse des vases.

Des coupes ou des flûtes à trois buvants doivent donc être des objets de fantaisie, ce qui justifie leur prix élevé.

C.

Calebasse

Calebas de latime

Registre 1668

⁸⁰⁵ Schuermans, encore démunie face à la chrono-typologie de la *façon de Venise*, y voyait des verres à mascarons décoratifs, à la mode anversoise.

Campagne, verres de campagne, de champagne*Vers à bier et à vin de campagne*

Registre 1667

Verres à vin de champagne

Registre 1667

Verres de champagne l'un dans l'autre (pl. 255c droite)

Registre 1667 (51p pour 4)

Verres épais de champagne

Registre 1667

Bien que dans son *Mémorial*, Jean Bonhomme indique la consommation de vin d'Aÿ⁸⁰⁶, il ne s'agit vraisemblablement pas ici de verres à vin mousseux, la méthode champenoise ayant été mise au point par Dom Pérignon seulement à la fin du XVIIe siècle, mais de gobelets emboîtables à emmener en pique-nique, probablement semblables au modèle reproduit dans les lettres de John Greene, ou aux *gobelets de chasse* de l'argenterie.

Canettes*De simples canettes d'église, des plus grandes que l'on se serve à l'huile et vinaigre (pl. 259a-b)*

Manuel (2 x 60 par jour)

Canettes

Registre 1667 (2p-2l/p)

Ottavio Massaro 1676

Il s'agit de modèles communs à la production et également à la vente malgré certaines difficultés de façonnage comme le bec tubulaire courbé et l'anse.

Canons*Canons de latime*Registre 1667 (vendus par *quartrons*)*Canons de verre ord.*

Registre 1667 (15p/100)

Il s'agit de tubes de verre, parfois de couleur, destinés à être filés ou à être soufflés à la lampe. Actuellement ces tubes ont une vingtaine de cm de long et environ 2 cm de diamètre.

Cercles*Coupe à cercle (pl. 258c-d)*

Registre 1669

Belles coupes à cercle

Registre 1670

Désigne peut-être le même modèle que les *coupes à fleur* dont l'ornement est inscrit dans un cercle.

⁸⁰⁶ Selon Voltaire, celui-ci avait la couleur et la saveur du vin de Bourgogne : SCHUERMANS, 1887, p. 374.

Cerf*Verres à cerf* (pl. 264a)

Mémorial (40p/p)

Cette mention unique pourrait désigner des *verres à surprise* dont 4 exemplaires ont été vendus au prince-évêque. La réalisation complexe de ces calices à siphon justifie ce prix très élevé.

Chaînette*Des chaisnettes sur le beuvant*

Manuel (75 par jour)

Décor de filaments bleus entrecroisés qui est également pratiqué à Venise ; considéré comme assez commun pour les maîtres vénitiens.

Ciboires*Toutes sortes de cibors*

Manuel (2 x 80 par jour)

Sibors

Manuel

Grands cibors lisses

Rupture 1655 (24 par raflée)

Ciboires lisses

Estimation (1250p/100)

Ce type semble tout à fait ordinaire au vu de son prix de production. A la suite de la publication par Chambon d'extraits du *Catalogue Colinet*, le terme *ciboire* avait été associé aux calices à coupe en forme de grenade. Cette interprétation ne peut plus être retenue après la démonstration de la falsification de ce manuscrit et au vu des documents Bonhomme.

Condé ou conde (?) à oiseau*Conde à oiseau* (pl. 256e-f)

Registre 1667 (2p/p)

Grand condé

Registre 1669

Il s'agit vraisemblablement des petits abreuvoirs de cages à oiseaux, de forme coudée.

Confiture*Tassette à confiture*

Registre 1668

Côtes, demi-côtes

Verres à bière moulez dans la coste droite (pl. 253b, d)

Manuel (2 x 60 et 2 x 80 par jour)

Gobelets soufflés au moule ; objets communs à la production.

Cornets

Registre 1668

Coupes

Coupes

Mémorial (20 et 8p/p)

Coupes lisses

Mémorial (15 et 10p/p)

Coupes à fleur (pl. 258c-d)

Mémorial (80p/p)

Coupe à fleur

Registre 1668 (60p/p)

Coupe à trois lis (pl. 258d)

Registre 1667

Coupes à aigle

Mémorial (80p/p)

Coupes grandes et moindres

Mémorial (60 et 30p/p)

Coupes glacées à galoussis

Mémorial (40p/p)

Coupes toumassines

Mémorial (20p/p)

Basses coupes lisses

Rupture ; estimation (900p/100)

Coupe à beste lis

Registre 1667

Coupe à double beste esmaillée

Registre 1667 (42p/p)

Double coupe à best

Registre 1668

Coupe à trois boutons (pl. 258a)

Registre 1668

Coupe à deux boutons à graver (pl. 32-33, 116-117, 119, 121-128, 130)

Registre 1669 (10p/p)

Coupe à deux boutons espes

Registre 1669

Coupe à cheval

Registre 1667

Coupe à couronne à graver (pl. 260a ?)

Registre 1669 (24p/p)

Coupe à croix couverte

Registre 1669

Coupe de latime simple (pl. 261c)

Registre 1668

Coupes lisses à l'olive (pl. 89, 94-96)

Rupture (14 p/p)

Coupes à trois piliers (pl. 257b)

Rupture (18 p/p)

Coupes à un serpent (pl. 263a)

Rupture (42 p/p)

Coupe à serpent

Registre 1667

Coupe à serpent espes

Registre 1667

Basses coupes toumassines

Rupture (14 p/p)

Coupes toumassines à un serpent

Rupture (50 p/p)

Couppette

Couppettes

Registre 1667

Couppettes espes

Registre 1667

Couppette de vers ord.

Registre 1668

Couppette à 1 bouton

Registre 1668

Couronne,

Coupes à couronne à graver (pl. 260a ?)

Registre 1669 (24p/p)

Pourrait éventuellement se rapporter aux calices à pinces de crustacé.

Couvert

Verres fin avec couverte

Mémorial (6p/p)

Verres moindres avec couverte

Mémorial (4p/p)

Verre à bière couvert

Registre 1667

Couvert à verre fin ord.

Registre 1667

Couverts simples

Registre 1668

Il s'agit probablement de couvercles vendus individuellement.

Croix

Couvert d'une coupe à croix

Registre 1669

D.

Demi-côte

Verres à bière à demy coste

Manuel (2 x 60 par jour)

Gobelet assez commun à la production. Les demi-côtes sont-elles des côtes atténuées ou des côtes s'arrêtant à mi hauteur comme dans la *mezza stampaura* ?

Demi-flûtes ou restillons

Estimation (400p/100)

Dent

Une dent d'enfant

Registre 1667 (3p/p)

Il s'agit vraisemblablement de la pièce à mordiller d'un hochet (*dent de hochet*)⁸⁰⁷, généralement façonnée en pierre dure, corail ou cristal de roche, et remplacée au XXe siècle par les *anneaux de dentition*.

Double bocal

Registre 1667

E.

Ecritoire

Escritoir (pl. 256c-d)

Registre 1667 (4, 6 ou 8p/p)

Double escritoir

Registre 1669

⁸⁰⁷ SCHUERMANS, 1887, p. 223, cite les *dents de hochet* dans une liste d'objets de Venise importés en France.

Ustensile composé d'un encrier à vase communicant auquel sont adjoints deux ou trois supports pour les plumes.

Ecuelles

Escoil esm.

Registre 1667

Escoil de latime (pl. 261a-b)

Registre 1668

Escoilles

Ottavio Massaro 1676

Emaillés, verres émaillés

Esm.

Registre 1667

Epais, verres épais,

Espes

Registre 1667

Epée

Verres à garde d'espée

1668

Extraordinaire

Verres extraordinaires

Rupture (à l'avenant)

Francisco Santini 1649 ; Francisco Singano 1667 (42p pour 6 heures)

F.

Filets

Tant à fillez qu'autrement

Ottavio Massaro 1676

Verres à bière filottés (pl. 253a)

Manuel

Sans doute s'agit-il du décor de filigranes.

Fins

Verres fins

Registre 1667

Fins esm.

Registre 1667

Fleurs

Coupes à fleur (pl. 258c-d)

Mémorial (80p/p)

Verres à fleur

Paolo Mazzolao 1645, 1655 (80p pour 11 pièces); Sancto Tirlago 1674 (12 par jour) ;

Francesco Santini 1649 (48p pour 12) ; Francisco Singano 1667

Estimation (2800p/100)

Verre à fleur avec leur couvercle à fleur

Paolo Mazzolao 1655 (à l'avenant)

Des calices d'apparat comportant une ou des fleurs d'émail au centre de la jambe sont assimilés à ce vocable. Deux exemplaires conservés aux MRAH.

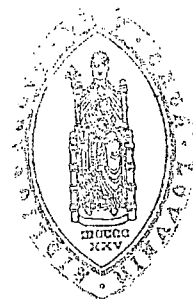
Verres à fleur à extraire

Mémorial (40p/p)

Il pourrait s'agir dans ce cas de vases de distillation.

Pot à fleur de latime

Registre 1667



Flûtes

Flûtes (pl. 21-22, 24, 27, 38-39, 100)

Mémorial (5p/p)

Flûtes ordinaire

Jean Rigoz 1645 (600p/100)

Rupture (25 par raflée et 500p/100)

Estimation (1200p/100)

1667 (5 p/p)

Demi-flûtes ou restillons

Rupture (36 par raflée et 400p/100)

Grandes et doubles flûtes

Rupture (à l'avenant)

Grande flûte

Registre 1668

La grand flutte

Registre 1669(48p)

Flûte à 1 orge

Registre 1773 (60p)

Flûte à 2 et 3 orges

Registre 1773 (1600p)

La plupart des natures mortes du XVII^e siècle dans lesquelles apparaissent des flûtes les montrent à demi remplies de vin rouge. Il n'est donc aucunement question de flûtes à

champagne avant l'invention de la méthode champenoise par Dom Pérignon à la fin du XVII^e siècle.

G.

Galousis (?)

Coupe glacée à galousis

Mémorial (40p/p)

Gandoul

Une gandoul

Registre 1667

Gandoul esm.

Registre 1668

Correspond peut-être à *guédoufle* ou *guédolphe*, double récipient piriforme à cols opposés, destiné à l'huile et au vinaigre. Cette appellation serait alors à assimiler à *bocal à deux cols*.

Garde d'espée

Registre 1668

Glacé, verre glacé

Verres à bière glacez (pl. 253b, e)

Manuel (2 x 60 par jour)

Mémorial (8 et 6p/p)

Verre glacé grand

Mémorial (10p/p)

Modèle de gobelet relativement commun à la production. Il s'agit des verres givrés, un décor de surface déjà pratiqué à Venise (*a ghiaccio*) et à Anvers (*ijsglas*). Mais il s'agit sans doute ici de gobelets aux parois rectilignes, les gobelets évasés n'ayant vraisemblablement pas survécu au milieu du XVII^e siècle.

Grains

Verre à grains grand

Mémorial (10p/p)

Graver

Coupes à deux boutons et coupes à couronne à graver (pl. 32-33, 116-117, 119, 121-128, 130 et 260a ?)

Registre 1669

Gros verres simples

Estimation (70p/100)

L.**Lampe***Lampes de cristal* (pl. 262a-b)

Mémorial (10p/100)

Petite lampe

Registre 1667 (51/p)

Lampe d'église

Registre 1668

Au vu de la modicité du prix de vente, il est certainement question de simples petits lampions.

Libsiche, Libsicht ou Lipsik bier glaes ?

Registre 1667 (30 p pour 12 ; vendus aussi par lb)

Pourrait faire allusion à la ville de Leipzig.

Lis*Coupe à lis à 3 buvans*

Registre 1671

Lisse*Toutes sortes de verres au vin lisses*

Manuel (2 x 60 par jour)

Toutes sortes de verres à bière lisses grands et petits

Manuel (2 x 80 par jour)

Il s'agit de verres communs à la production ; la différence de prix indique peut-être un gobelet pour la bière et un verre caliciforme pour le vin.

M.**Madame***Une madame*

Registre 1667 (10, 16p/p)

S'agit-il du vase d'aisance oblong particulièrement destiné aux dames et qui sera baptisé *bourdalou* au XVIII^e siècle ?

Mascarons

Verres à mascarons

Mémorial (4p/p)

Mastarlette, mosterlette, mosternette

Toutes sortes de belles mosternettes coupées avec les molettes

Manuel (120 par jour)

Mosterlettes avec les pattes de rennes

Manuel

Grandes mastarlettes

Rupture (50 par raflée)

Estimation (600p/100)

Verds mastarlettes

Registre 1667

Sibort à mastarlet

Registre 1668

Considérée comme un travail simple pour les Vénitiens. Le terme *mastarlette* pourrait être dérivé de l'italien *mastelletta* ou *mastellino* qui désignent une cuvette.

Matras

Matras

Mémorial (10p/p)

Registre 1667 (8 p/p)

Ballon à long col utilisé pour la chimie et la distillation.

Mesure

Verres à vin de mesure, verres à bière de même espèce (pl. 259c-d ?)

Registre 1667 (60p pour 12)

Il s'agit vraisemblablement de récipients calibrés par un plomb ou une bague métallique, utilisés pour mesurer une capacité donnée de vin ou de bière. Ce type d'objet est connu dans d'autres matières (grès par exemple) et dans des verreries étrangères (Sud-ouest de la France).

Mouchoirs

Verre à mettre les mouchoirs (pl. 262c-d)

Registre 1667

Gros galet massif de verre utilisé pour lisser les mouchoirs et colifichets empesés.

Moulés, verres moulés*Verres à bière moulez dans la pigne ou larme (pl. 253f)*

Manuel (2 x 80 par jour)

Verres à bière moulez dans la coste droite (pl. 253b, d)

Manuel

Moul, vers moul, vers moulu

Estimation (200p/100)

Registre 1667

Les premiers sont vraisemblablement des gobelets rectilignes soufflés au moule, dont la surface présente un décor en léger relief en forme d'amandes, et évoquant vaguement une pomme de pin. Ces verres sont considérés comme ordinaires à la production et sont très répandus dans les vestiges archéologiques.

O.**Olive***Verres à deux boutons et haute olive (pl. 94-96, 98-99 ?)*

Jean Rigoz 1645, 1650 (80p/45)

Coupe lisse à l'olive (pl. 89a ?)

Rupture (14p/p)

Ces modèles, qui n'apparaissent plus dans les comptes de Bruxelles des années 1667-73, se sont probablement démodés assez tôt. Ils pourraient correspondre aux *calices à jambe soufflée en cigare* dont un exemplaire porte la date 1660.

Ondé, verres ondes*Verres à bierre ondez à l'ordinaire (pl. 253e)*

Manuel (2 x 60 ou 120 par jour)

Becker ondé

Registre 1667

Grands vers ondes

Registre 1668

Verres à bierre coupés à ondes

Estimation (200/100)

Verres ordinaires fabriqués par les Altaristes et par les Vénitiens. Des gobelets à paroi oncée horizontalement et à bord coupé sans lèvre ont été trouvés en grand nombre dans les fouilles d'Anvers et de Bruxelles et étaient généralement considérés comme anversoïis.

Ord. = verres ordinaires

Registre 1667

Orge ?*Flûtes à 1, 2 ou 3 orges*

Registre 1673 (60 et 80p)

Orle ?*Flûte à orle*

Registre 1668

P.**Passglas***Passaglaces* (pl. 253g)

Manuel (2 x 60 par jour)

Pasglaces

Rupture (25 par raflée)

Ce sont des gobelets cylindriques, hauts et étroits, à se passer de main en main et portant sur la paroi quelques démarcations horizontales indiquant la capacité de boisson réservée à chaque buveur. Il s'agit de verres considérés comme communs.

Pattes de raine (reine, renne) = pattes de grenouille*Des vierres à bierre à pattes de reines* (pl. 254d)

Manuel (2 x 60 par jour)

Grandes pattes de raynes

Guillaume Castellano 1670 ; Sancto Tirlago 1674 ; Bartholomé Massaro 1676 (120 par jour)

Van den Bossche y voit, à raison, les gobelets ornés de filaments bleus disposés en un motif vaguement étoilé prolongé par une queue coudée, qui ont été baptisés *kometenbekers* (gobelets à comètes) par les archéologues hollandais⁸⁰⁸. Ce type, considéré comme commun à la production, est effectivement très présent dans les vestiges archéologiques.

Pessens, possins, possons

Rupture (6 par raflée)

Estimation (2400p/100)

Ottavio Massaro 1676, Roberto Castellano 1678 (120 par jour)

Schuermans attribue *posson* au wallon liégeois et le dit synonyme de *burette* ; ce récipient servirait à remplir de vin le calice liturgique⁸⁰⁹. Pourrait-on dès lors mettre ces vocables en relation avec les *posset pot* anglais des années 1675-80 : des récipients cylindriques munis d'un bec tubulaire et destinés à servir un mélange de lait et de vin ou de lait et de bière ? On

⁸⁰⁸ La rainette, ou raine, est une variété de grenouille arboricole, de couleur bleutée et dont les pattes sont munies de ventouses (pl. 254e).

⁸⁰⁹ SCHUERMANS, 1884, p. 327 ; Id., 1887, p. 380.

ne doit pas y voir une orthographe altérée pour *pochon* ou *cuiller à pot* qui désignera au XVIII^e siècle une petite tasse sans anse.

Pieds blancs

Pied blanc

Registre 1667

Sancto Tirlago 1674 (80 par jour)

Piliers, coupes à trois piliers

Verres à trois pilliers avec les deux bottons (pl. 257b)

Manuel (75 par jour)

Coupes à piliers

Mémorial (30p/p)

Coupes à trois piliers

Estimation (1600p/100)

26 vieilles coupes à 3 piliers à 6 sous

Registre 1668 (6p/p)

Il s'agit très certainement des coupes suspendues à distance de la jambe au moyen de trois filaments coudés, dont un exemple est conservé aux MRAH. Bien qu'il s'agisse d'un tour d'adresse, ce type ne semble pas considéré parmi les plus difficiles pour les verriers vénitiens ; son prix de vente est cependant assez conséquent (16p/p au gros et 30p/p au détail). Le modèle semble démodé en 1668 et ne se vend plus qu'un cinquième du prix (6p).

Pipes à friser les cheveux

Registre 1667 (3 et 6p/p)

Poche, verres de poche (pl. 255a-b)

Registre 1667 (3p/p)

Petites jattes ployées en forme de cauri, qui sont généralement appelées *verres de chasse*.

Pompe (?)

Registre 1667

Il s'agit peut-être d'un siphon de verre à surprise, vendu individuellement.

Pots

Pots

Mémorial (60p/p)

Registre 1667 (3p/p)

Pot de latime

Pot de latime à fleur

Registre 1667 6p/p)

Petit pot de latime
 Registre 1667 (5p/p)
Pot à servir messe
 Registre 1669

Poumade = pommade
Bouteille à poumade
 1667
Pots à la poumade
 1668

R.

Rebus = rebut (?)
Un rebus
 Registre 1668

Dans son manuel, Jean Bonhomme insiste sur la nécessité de veiller au nombre de rebuts. Il s'agit parfois plutôt de ratés utilisables puisqu'ils sont vendus à prix réduit et que quelques exemplaires sont joints gratuitement au contenu des hottes des colporteurs.

Règle
Verres à bière lisses grands et petits avec une règle dans le fond (pl. 59-60, 62-63)
 Manuel (2 x 80 par jour)
Toute sorte de moulez dans la coste droite avec la règle au fond
 Manuel
Verre à l'anglaise à la bière à deux règles (pl. 254a 11 ?)
 Estimation (1250p/100)

La *règle dans le fond* pourrait désigner l'anneau de base rapporté en relief ; et peut-être des rubans rapportés lorsqu'il y a deux règles. Verres ordinaires à la production.

Ritoris (?)
Ritoris
 Mémorial (20p/p)
Ritoris grandes
 Mémorial (40p/p)

Roemer, remeur
Des remeurs ronds et quarrez (pl. 265)
 Manuel (2 x 60 par jour)
Rhemurs
 Noël Furnon 1651 (55p/100)

Roemers verts

Rupture, estimation (260p/100)

Verres au vin vert

Rupture (250p/100 aux marchands de Liège ; 300p/100 aux marchands de Maastricht)

Rems

Registre 1667

Il s'agit d'objets communs à la production et peu coûteux à la vente ; il est cependant curieux qu'il ne soit pas tenu compte de la dimension des roemers, qui peut être très variable. Que signifient les adjectifs rond ou carré ? Chantal Fontaine y voit une allusion à la forme de la coupe, bombée ou rectiligne.

Quelle est la différence entre les *roemers* et les *gros verres à la façon d'Allemagne* ? La valeur nettement inférieure des seconds signifie qu'ils sont très ordinaires, tandis que les premiers pourraient être les beaux roemers à destination de la Hollande.

Gros verres à la façon d'Allemagne

Noël Furnon 1651 (20p/100)

Gros verres simples

Rupture (70p/100)

Rompus

Une coppette un peu rompue

Registre 1671 (8p)

Un entonnoir rompus

Registre 1672

Ronds

Ronds bouls, plats, grands et petits

Registre 1668

Ce sont peut-être des cives destinées à être montées en fenestration sous plomb, ou des rondels découpés destinés à être peints en vitrail, ou à être argentés en miroir.

Rose, coupe à rose simple (pl. 258c)

Registre 1670

Rostillons ou restillons

Rostillons, rostions

Registre 1669

Demi-flûtes ou restillons

Estimation (400p/100)

S.

Sceaux de verre*Scel de verre*

Registre 1667 (vendus par lb ; 18p pour 12 ; 120p/100)

Sans doute des cachets à graver, substituts de pierres dures.

Serpent, verres ou coupes à serpents*Verres à serpent* (pl. 258b, 263a-b, d)

Mémorial (20p/p)

Rupture (14 p/p)

Estimation (1400p/100)

Francisco Santini 1650 (80p pour 24)

Paolo Mazzolao 1645, 1655 (80p pour 24)

Verres avec un serpent esmaillez tortillé à las d'amour

Manuel

*Couppes avec les beuvants et couvercles à serpents**Flutes avec les beuvants et couvercles à serpents**Couppes à tomasine avec les serpents*

Manuel

Serpents

Francisco Santini 1649 ; Francisco Singano 1667 (48p pour 24)

Sancto Tirlago 1674 (24 par jour)

Coupes à un serpent

Rupture (42 p/p)

Coupes toumassines à un serpent

Rupture (50 p/p)

Estimation (5000p/100)

Serpents

Registre 1667

Coupe à serpent

Registre 1667

Double coupe à serpent

Registre 1669

Vieille coupe à serpent, vieux double serpent

Registre 1669

Les verres à serpents sont parmi les plus représentatifs de la *façon de Venise* ; ils sont très estimés pour leur complication (24 par jour) ; lorsqu'ils sont munis d'un couvercle à serpents, ils comptent pour deux et demi, de même que les *toumassines* à serpents (10 par jour). Bien qu'ils soient considérés comme vieux en 1669, des exemplaires seront gravés jusqu'à la fin du XVIIe et encore au début du XVIIIe siècle. La mention de *serpents à las* (lacet) *d'amour* fournit peut-être une explication à leur attrait : ils pourraient constituer un gage de fiançailles.

Sibor = ciboire ?

Registre 1667 (6p/p)

Très grand sibort

Registre 1667

Siboirt à mastarlettes

Registre 1667

Sinelles

Rupture (6 par raflée)

Estimation (2400p/100)

Sonnettes, verres à sonnettes (pl. 254c ?)

Sancto Tirlago 1674 ; Batholomé Massaro 1676, Roberto Castellano 1678 (120 par jour)

Certains gobelets ont la paroi munie d'anneaux mobiles qui tintinnabulent à chaque mouvement.

Soupine*Soupine de latime*

Registre 1667

La soupine est une mesure de capacité

Souris*Une souris*

Registre 1667

Deux souris en verre sont conservées aux MRAH.

T.**Tabac, pots à tabac***Toubackier*

Registre 1667

Petits toubackiers

Registre 1669

Tasses et tassettes*Tasses grandes*

Mémorial (20p/p)

Tasses à haut pied

Mémorial (8p/p)

Tasse épaisse

Registre 1673 (10p/p)

Tasses à confiture

Registre 1667

Tassettes à confiture rebordée

Rupture (80 par muid)

Tassettes à confiture

Mémorial (4p/p)

Estimation (200 à 300p/100)

Tassette

Registre 1667

Téter*Verre pour tetter (pl. 256a)*

Registre 1667 (3p/p)

Thermomètres**Termomede**

Registre 1668

Touches de verre

Registre 1667 (2 p/p)

Tomassin, toumassines*Couppes tomassins à scavoir moullées dans la coste droite***Manuel****Coupes toumassines**

Estimation (1400p/100)

Coupes toumassines à 1 serpent

Estimation (5000p/100)

Coupes toumassines

Mémorial (20p/p)

A la production, ces modèles valent trois verres ordinaires et leur prix de vente est élevé. L'adjectif *tomassin* ne s'applique sûrement pas uniquement à la présence de côtes droites.

Triangles**Triangles gros, menus, de latime**

Registre 1668

U.

Urinals*Urinals (pl. 262e)*

Manuel

Urinaux

Mémorial (20p/p)

Rupture (12 par raflée)

Ourinals

Estimation (2400p/100)

6 urinals pour le service de son altesse

1668 (10p/p)

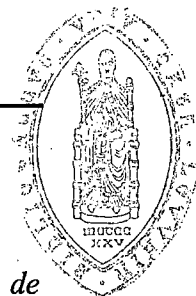
Sorte de bouteille en forme de ballon à large col cylindrique, aux parois très minces, utilisée par les médecins pour mirer les urines. Objets communs à la production (2 x 60 par jour) et d'un usage très intensif. Leur prix de vente semble néanmoins très variable en fonction de la clientèle : les urinaux vendus à la cour du prince-évêque et à la cour de Bruxelles devaient être très particuliers.

V.

Verres à l'Angleterre

60 par mud, soit qu'ils ayent des ances ou des amprons, pourvu qu'ils n'ayent pas de gorlettes, auquel cas, ils seraient comptés 55 pour chaque mud

Ottavio Massaro 1680

**Verres à bière***Verres à la bière et au vin tout unis*

Jean Rigoz 1650 (80p pour 120)

Estimation (260p/100)

Verres à bière de toutes sortes

Jean Rigoz 1645 (80p pour 120) ; Francisco Santini 1649 ; Francisco Singano 1667 (48p pour 160)

Sancto Tirlago 1674, Roberto Castellano 1678 (220 par jour)

Verres à la bière à l'anglaise à deux règles

Rupture (24 par raflée)

Estimation (1250p/100)

Verres à bière à côtes

Estimation (200p/100)

Verres à bière à demi-côtes

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière coupés

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière à escharbotte ou escarbottle

Estimation (200p/100)

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière glacés

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Verres à bière glacés et moulés

Estimation (200p/100)

Beckers glacés

Rupture (6 par raflée)

Beckers lisses

Rupture (18 par raflée)

Rupture (75p/100):

Verres à bière moulés

Jean Ongaro 1655 (50p/100)

Beckers moulés

Rupture (25 par raflée)

Verres à bière à ondes

Jean Ongaro (50p/100)

Estimation (200p/100)

Verres blancs

Estimation (120p/100)

Vers de latime sans couvert (pl. 261c)

Registre 1668 (40p/100)

Ver à boul de latime

Registre 1668

Verres à boutons*Verres à quatre boutons pour Lille (pl. 257a)*

Jean Rigoz 1645, 1650 (80p pour 45)

Verres à quatre boutons et les anses dessus, à la façon de Lille

Paolo Mazzolao 1645, 1655 (700p/100 ; 85p pour 45)

Verres à deux boutons et haute olive

Jean Rigoz 1645, 1650 (80p pour 45)

Vers à trois boutons (pl. 258a)

Registre 1668

Vers à brandevin

Registre 1667 (1p-11/p ; 100p/100)

Verres à buck, à la bucque, à la bague, altariste

Jean Rigoz 1645, Jean Ongaro 1655 (60p/100)

Paolo Mazzelao 1645, 1655 (85p pour 110)

Verres à buck

Estimation (240p/100)

Verres à la bague

Manuel

Verres à chaînette

Jean Ongaro 1655 (60p/100)

Verres de cristal

Estimation (300p/100)

Verres à demi-côtes avec des branches

Jean Ongaro 1655 (60p/100)

Verres épais

Vers espes

Registre 1667 (3 p/p)

Verres extraordinaires

Rupture (à l'avenant)

Paolo Mazzolao 1645 (80p pour 6 heures de travail)

Vers fins émaillés

Registre 1668 (300, 320p/100)

Verres à fleur (pl. 258c-d)

Paolo Mazzolao 1645, 1655 (80p pour 11 pièces)

Verre à fleur avec leur couvercle à fleur

Paolo Mazzolao 1655 (à l'avenant)

Verres lisses au vin

Jean Rigoz 1645 (60p/100); Francisco Santini 1649 (48p pour 120); Guillaume Castellano 1670 (120 par jour); Sancto Tirlago 1674, Batholomé Massaro 1676, Roberto Castellano 1678

Verres à oiseaux (256e-f)

Registre 1667 (4p/p)

Verres ordinaires

Rupture (500 à 600 par raflée) :

Rupture (300p/100 aux marchands de Liège ; 320p/100 aux marchands de Maastricht)

Vers, vers ord

Registre 1667 (2 p/p ; 160 à 170p/100)

Verres simples

Estimation (100p/100)

Vers pied blanc

Registre 1668 (240p/100)

Vers de poche

Registre 1667 (3 p/p)

Verres à la vénitienne

Estimation (400p/100)

Paolo Mazzolao 1645 (85p pour 75)

Verres verts au vin

Estimation (280p/100)

Vers verd (pl. 265)
 Registre 1667 (190p/100)
Vers verds à vin
 Registre 1668 (90p/100)
Vers verds mastarlette
 Registre 1668 (80/100)

Vieux verres

Vieilles couppettes basses
 Registre 1667
Vieux verres
 Registre 1667 (140p/100)
Vieux verres fins
 Registre 1668 (170p/100)
Vieux verres ord.
 Registre 1668 (12p/100)
Vieux verres à bier
 Registre 1668 (100p/100)

Vihoz , viso

Viso lisses avec règles deux et à trois
 Manuel (2 x 80 par jour pour les Altaristes, 120 par jour pour les Vénitiens)
Vihoz
 Estimation (75p/100)

Objet très commun à la production

II.E.2. Classement des modèles par valeur

Moins de 1 patard

Prix de vente au détail	Prix de gros	Valeur de production
Lampe 0,10	Gros verre simple 0,7 Gobelet à bière lisse 0,75p Verre vert 0,8 et 0,9 Viso 0,7	Gros verre allemand 0,20 Verre à bière 0,50 Roemer 0,55 Verre uni à bière ou vin 0,6 Verre à bague

1 patard (1 € ou 40 Bef)⁸¹⁰

Verre à brandevin 1,25 Bouteille de Liège ronde 1,25 Bouteillette 1,25 Petite lampe 1,25p Sceau de verre 1,5	Vieux verre à bière Vieux verre fin 1,70 Verre vert 1,9 Sceau de verre 1,20	Verre à 2, 3 et 4 boutons 1,77 Coupe à bouton et olive 1,77 Verre à brandevin
--	--	---

2 patards (2 € ou 80 Bef)

Verre ordinaire Verre à pied blanc 2,4 Libsich bier glas 2,5 Bouteille Bouteillette Boule Canette d'église 2,5 Abreuvoir à oiseau Touche de verre	Verre à bière à côtes, moulés, glacés Verre à buck ou bague 2,4 Verre vert à vin 2,5 Roemer 2,6 Verre uni à bière et vin 2,6 Verre moulé Verre à bière coupé à ondes Verre vert 2,8 Tassette à confiture	
---	--	--

3 patards (3 € ou 120 Bef)

Verre de poche Verre épais Biberon Double bocal Pot Bouteille Dent d'enfant Pipe à friser les cheveux	Verre pied blanc Verre vert à vin Verre de cristal Verre fin émaillé	
--	---	--

4 patards (4 € ou 160 bnf)

Prix de vente au détail	Prix de gros	Valeur de production
Verre petit à couvercle Verre à Mascaron Tassette à confiture Ecritoire Abreuvoir à oiseau Begasse	Demi-flûte ou restillon Verre à la vénitienne	

⁸¹⁰ Conversion fictive à titre documentaire.

5 patards (5 € ou 200 Bef)

Flûte Verre de mesure à vin Petit pot de latime Bouteille de Spa Boule bleue		
--	--	--

6 Patards (6 € ou 240 Bef)

Verre fin à couvercle Verre glacé Vieille coupe à piliers Ciboire Bouteille à bière Bouteille flottante Pot de latime à fleur Ecritoire Pipe à friser les cheveux	Mastarlette Bouteille	
---	--------------------------	--

7 patards (7 € ou 280 Bef)

	Verre à 4 boutons	Verre à fleur
--	-------------------	---------------

8 patards (8 € ou 320 Bef)

Coupe Verre glacé Coupette rompue Tasse à haut pied Ecritoire Matras	Gobelet glacé 8,33p Gobelet ondé Bouteille double	
---	---	--

9 patards (9 € ou 360 Bef)

	Basse coupe lisse	
--	-------------------	--

10 patards (10 € ou 400 Bef)

Prix de vente au détail	Prix de gros	Valeur de production
Coupe lisse Coupe à 2 boutons à graver Verre glacé grand Verre à grains grand Tasse épaisse Madame Matras Urinal	Bouteille double	

12 patards (12 € ou 480 Bef)

Verre de campagne	Gobelet moulé Flûte Verre à bière à l'anglaise à deux règles 12,5 Ciboire	
-------------------	---	--

14 patards (14 € ou 560 Bef)

Coupe lisse à l'olive	Verre à serpent Coupe toumassine	
-----------------------	-------------------------------------	--

15 patards (15 € ou 600 Bef)

Coupe lisse Coupe à bête Verre à bière grand		
--	--	--

16 patards (16 € ou 640 Bef)

Madame	Coupe à piliers	
--------	-----------------	--

18 patards (18 € ou 720 Bef)

Coupe à 3 piliers		
-------------------	--	--

20 patards (20 € ou 800 Bef)

Coupe Coupe toumassine Verre à serpent Grande tasse Ritoris Urinal		
---	--	--

24 patards (24 € ou 960 Bef)

Prix de vente au détail	Prix de gros	Valeur de production
Verre à bête Coupe à couronne à graver		

28 patards (28 € ou 1120 Bef)

	Verre à fleur	
--	---------------	--

29 patards (29 € ou 1160 Bef)

Grande bouteille couverte		
---------------------------	--	--

30 patards (30 € ou 1200 Bef)

Coupe moyenne Coupe à piliers		
----------------------------------	--	--

40 patards (40 € ou 1600 Bef)

Verre à cerf Coupe glacée à galoussis Verre à fleur à extraire Grand ritoris		
---	--	--

42 patards (42 € ou 1680 Bef)

Coupe à 3 buvants Coupe à double bête émaillée Coupe à un serpent		
---	--	--

48 patards (48 € ou 1920 Bef)

La grande flûte Bocal		
--------------------------	--	--

50 patards (50 € ou 2000 Bef)

	Coupe toumassine un serpent	
--	-----------------------------	--

60 patards (60 € ou 2400 Bef)

Flûte à 3 buvants Coupe grande Coupe à fleur Flûte à 1 orge Pot		
---	--	--

80 patards (80 € ou 3200 Bef)

Prix de vente au détail	Prix de gros	Valeur de production
Coupe à aigle Coupe à fleur Flûte à orge		

II.E.3. Contenu d'une rafle

500 à 600 verres ordinaires
50 grandes mastarlettes
36 demi-flûtes ou restillon

25 flûtes ordinaires
25 pasglas
25 becker moulés
24 verres à bière à l'anglaise à 2 règles
24 grands ciboires lisses
18 becker lisses
12 urinaux
6 becker glacés
6 possons
6 sinelles
6 bocaux à 2 cols

Les double-flûtes, tassettes à confiture, roemers et verres verts, bouteilles à eau de Spa peuvent y être ajoutés à l'avenant⁸¹¹.

⁸¹¹ Van de CASTEELE, 1878, p. 211-212.

Conclusions

Conclusions

Mise en œuvre à la fin du XIX^e siècle sur des fondements historiques rigoureux, l'étude de la verrerie des Temps modernes en Belgique a été irréparablement parasitée, au sortir de la deuxième Guerre mondiale, par de folles mystifications. Malgré un certain regain d'attention, elle souffre aujourd'hui d'un désintérêt inexplicable en regard des autres grandes industries d'art nationales. Témoin éphémère des réalités sociologiques du temps, le verre ancien est cependant loin d'avoir livré tous ses secrets, et sa connaissance demande maintenant une reprise en main sérieuse, basée non seulement sur la méthode historique, mais aussi sur l'archéologie, la chimie, la statistique. Nombre de chercheurs s'attèlent depuis peu à ces différentes disciplines ; confronté aux prestigieuses collections muséales, l'historien d'art, tout en y ayant recours à titre documentaire, leur privilège cependant toujours une observation approfondie de l'objet.

Contrairement au système d'approche tchèque, allemand ou hollandais, le verre des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège n'a jamais été abordé dans sa globalité par le biais de son décor gravé ; celui-ci reste d'ailleurs généralement ignoré. Une réelle marginalité ainsi qu'une apparente modestie sont sans doute les causes de cette méconnaissance ; le présent travail s'est attaché à prouver son existence, à le replacer dans le contexte général de la gravure sur verre européenne et à démontrer son intérêt historique et sociologique ainsi qu'à en extraire de nouvelles informations susceptibles de compléter la connaissance du verre ancien.

Preuves de l'existence du verre gravé dans les anciennes provinces belges

L'ignorance dans laquelle a été maintenu le verre gravé est sans doute imputable à l'extrême rareté des témoignages littéraires contemporains : la mention de Scribani, relevée pour Anvers, étant restée unique jusqu'à la découverte récente des archives Bonhomme de Bruxelles et de Maastricht, citant explicitement verres gravés et à graver. En l'absence de sources historiques, l'acceptation de la réalité de la gravure sur verre en Belgique, basée sur ses seuls témoignages matériels, était donc le fait d'historiens de l'art.

Plusieurs critères, dont la concordance constitue une assurance, quand ce n'est une certitude, doivent être tenus en compte pour l'attribution d'un verre gravé. Il s'agit de la technomorphologie du support, du sujet du décor et de son style, des inscriptions, des marques de propriété et du pedigree de la pièce. Les liens qui les unissent permettent en outre de préciser la localisation géographique et la situation chronologique de l'objet. En ce sens, l'exemple le plus significatif est le berkemeier en *cristallo* daté 1592 (n° 11, pl. 10) : modèle typé par le matériau, la forme et le décor à chaud, ajouté à une inscription dialectale datée, ne peuvent indiquer que la fournaise Mongardo d'Anvers. Inversement, l'unicité d'un critère peut appeler un rejet, comme dans le cas du bocai Libon-Bonhomme (n° 135, pl. 160) : armoiries liégeoises gravées dans le style allemand sur un verre de type et de matière allemands arguent en faveur

d'une importation. Un faisceau de critères fournit par contre de nouveaux repères à l'un ou l'autre de ses éléments ; ainsi la découverte de flûtes à serpents gravées au début du XVIII^e siècle prolonge-t-elle la vie du verre à la façon de Venise, et de ce modèle, au delà des limites généralement admises.

Le décor

Dans ce concert d'arguments, le décor se présente comme le plus parlant et le plus séduisant. Or, il s'est rapidement révélé qu'un répertoire iconographique très spécifique au territoire de l'actuelle Belgique caractérise le décor de certains verres reconnus comme typiques des Pays-Bas *largo sensu* ; il circonscrit dès lors strictement ces derniers aux provinces méridionales.

Indéniablement probants sont les sujets puisés dans l'histoire et la tradition locale, tels que la *Pucelle de Gand* (n° 106, pl. 128), l'union des institutions de bienfaisance ou la chambre de rhétorique des *Drie Sanctinnen* de Bruges (n° 110, pl. 134 ; 131, pl. 155), ou encore la légende des *Eteigneurs de Lune* malinois (n° 58, pl. 63-64 ; 63, pl. 68).

Tout aussi édifiantes sont les armoiries, comme ce blason d'Anvers gravé sur un calice dédié à la ville (n° 26, pl. 28) ; mais bien plus intéressantes encore, sur le plan de la sociologie, sont les armes familiales. Marques de propriété ou commémorations d'élévations personnelles dans la noblesse, elles font revivre toute une série de personnages en vue dans la société du XVII^e siècle : Philippe-François du Faing, député du Luxembourg et gentilhomme de bouche du roi (n° 71, pl. 80) ; Philippe Volkaert, échevin de Gand (n° 70, pl. 77) ; Guillaume-Charles-François de Bourgogne, descendant du Grand Bâtard et commissaire au renouvellement des lois du comté de Flandre (n° 38, pl. 40) ; Josse Driesbeck, contrôleur du roi d'Espagne sur la Meuse (n° 109, pl. 132) ; ou encore les chanoines Jean et Nicolas de Hodeige (n° 85, pl. 105), et l'abbé de Hosden (n° 117, pl. 139) pour la principauté de Liège. Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, des familles bourgeoises liées à l'industrie ou à l'administration revendiquent les mêmes droits ; ainsi ce couple Debois-Dursens étalant ses huit quartiers généalogiques sous forme de tableau héraldique (n° 64, pl. 70-71) ; les Scorion-Hamaide dans le Hainaut occidental (n° 59, pl. 65) ou le maître de verrerie François de Colnet à Gand (n° 66, pl. 73). Très curieusement, un changement de qualité du verre semble lié à l'évolution du statut des commanditaires.

Un thème iconographique majeur découvert au cours de cette étude est la diffusion de l'image royale et des symboles de la monarchie espagnole, présentés comme garants de l'unité et de la paix du pays.

Six calices à l'effigie de Charles II enfant ont été relevés (n° 96, pl. 116 ; 97, pl. 117 ; 98, pl. 119 ; 99, pl. 121 ; 115, pl. 138 ; 116, pl. 138bis) ; probablement ont-ils été gravés à l'occasion de son couronnement en 1666 pour être offerts aux partisans du pouvoir royal. Fait étonnant : ces portraits repris à divers tableaux et médailles officiels sont également dus à des artistes différents aux talents inégaux. L'effigie du roi adolescent a encore été gravée quelques années plus tard sur une flûte où lui répond l'image de la reine régente Marie-Anne (n° 24, pl. 24) ; on y reconnaît encore des portraits officiels bien connus.

Dans cet ordre d'idée se situent quelques verres datés 1655 et 1656, célébrant symboliquement l'attachement des 17 provinces au pouvoir royal, sous la forme de leurs 17 petits blasons enchaînés aux grandes armes du roi d'Espagne (n° 22, pl. 21 ; 23, pl. 22 ; 35, pl. 37 ; 46, pl. 49), une thématique encore développée dans le tableau peint en 1664 par Erasme

Quellin, alors que la division des anciens Pays-Bas en deux entités distinctes était entérinée depuis 1648 par le Traité de Münster !

Tous ces décors, indubitablement liés à l'histoire nationale ou locale, gravés sur des verres reconnus comme produits des fournaies d'Anvers, de Liège, de Bruxelles ou de Maastricht, pour des commanditaires du cru, constituent bien une preuve indéniable de l'existence d'un art de la gravure sur verre dans nos provinces.

D'autres thèmes iconographiques qui, sans être aussi tranchés sont statistiquement très représentés sur les types de verres locaux, induisent de fortes présomptions en faveur d'une attribution aux Pays-Bas méridionaux et à la principauté de Liège. Je citerai en premier lieu les scènes de chasse dans le goût de Tempesta, dont plusieurs exemplaires se trouvent associés à des armoiries citées ci-dessus, notamment du Faing, Volkaert, Bourgogne, Driesbeck et Hodeige (n° 27, pl. 29 ; 38, pl. 40-41 ; 70, pl. 77-79 ; 71, pl. 80-81 ; 85, pl. 105) ; mais qui connaissent aussi de superbes interprétations non personnalisées, dues à différentes mains (n° 39, pl. 42 ; 45, pl. 48 ; 69, pl. 76 ; 72, pl. 82 ; 77, pl. 89 ; 82, pl. 99 ; 92, pl. 113 ; 102, pl. 124 ; 109, pl. 132 ; 118, pl. 140 ; 127, pl. 151 ; 134, pl. 159). Celles-ci rappellent bien entendu la prestigieuse suite de tapisseries tissées à Bruxelles quelques années auparavant.

Egalement très présents sont les bacchanales et thèmes bachiques (n° 74, pl. 84-85 ; 83 pl. 100 ; 84, pl. 102-103 ; 91, pl. 112 ; 100, pl. 122 ; 104, pl. 126 ; 122, pl. 144 ; 123, pl. 145 ; 125, pl. 148 ; 126, pl. 150 ; 129, pl. 154a ; 132, pl. 156), les scènes allégoriques et mythologiques (n° 78, pl. 94 ; 79, pl. 95 ; 80, pl. 96 ; 86, pl. 106 ; 89, pl. 110 ; 90, pl. 111 ; 103, pl. 125 ; 105, pl. 127), dont les sources se trouvent dans des estampes anversoises et où se reconnaît, notamment, le talent de Pierre Bruegel. Alliés aux caractères stylistiques des précédents sujets, ils sont sans doute révélateurs d'une origine commune.

Souvent négligé mais néanmoins déterminant est le décor annexe du pied ou du couvercle : extrêmement stéréotypé il unit, à l'instar d'une marque d'atelier, des œuvres de caractères très différents. Une identique branche feuillue s'enroule ainsi au pied de deux calices armoriés, d'un exemplaire à l'effigie royale, et d'autres illustrant des scènes de chasse, des thèmes mythologiques et allégoriques (n° 70, pl. 77 ; 71, pl. 80 ; 72, pl. 82 ; 90, pl. 111 ; 96, pl. 116 ; 101, pl. 123 ; 110, pl. 134 ; 98, pl. 119 ; 99, pl. 121 ; 100, pl. 122).

Les inscriptions

Outre l'invitation à boire inscrite en dialecte brabançon sur le berkemeier anversoise de 1592 (n° 11, pl. 10), un certain nombre d'inscriptions reflètent à souhait leur origine locale. Les quelques vers flamands vantant la douceur du vin offert de Bruxelles pour la Noël 1669 (n° 30, pl. 32) ; les exclamations relatant la folle attitude des Malinois lors du pseudo-incendie de la tour de Saint-Rombaut sur les deux verres qui immortalisent cette anecdote (n° 58, pl. 63-64 ; 63, pl. 68) ; ou encore la localisation à Dixmude du berkemeier orné de la partition d'une chanson courtoise française (n° 12, pl. 12) : tous ces textes concourent à une attribution précise dans nos contrées.



Le pedigree des pièces

Pieusement conservé de génération en génération par les descendants de Léonard Bonhomme, l'un des calices à l'effigie de Charles II est très certainement un produit de la fournaise de Bruxelles, décoré dans cette ville (n° 97, pl. 117) ; une telle pérennité est évidemment exceptionnelle.

Les MRAH, le British Museum et le Musée National de la Renaissance sont aujourd'hui les dépositaires d'importantes parties du cabinet de Joan D'Huyvetter, vendu à Gand en 1851 ; ce collectionneur avait systématiquement réuni au début du XIXe siècle les antiquités dites flamandes, parmi lesquelles se trouvaient quelques uns des verres les plus représentatifs étudiés ici. La collection van den Wiele de Malines, achetée dans sa globalité en 1844 par les MRAH ; la collection de Renesse-Breidbach, entrée en 1863, le legs Vermeersch de 1911, recèlent également quelques pièces dont l'origine ne fait aucun doute.

Tous ces facteurs ne signifieraient cependant pas grand chose s'ils n'étaient assortis à des verres dont l'origine est attestée par une techno-morphologie particulière à nos régions.

Les supports

L'échantillonnage des modèles gravés dans les Pays-bas méridionaux et la principauté de Liège est assez vaste mais le choix semble s'être porté prioritairement sur des formes plutôt prestigieuses. Si l'on devait en croire les archives des Bonhomme, il apparaîtrait que deux types seulement ont été fabriqués dans le but d'être gravés : la *coupe à couronne* et la *coupe à deux boutons* ; la réalité est tout autre.

La première génération de verres gravés correspond aux années 1575 à 1610 : la période d'apogée de la verrerie anversoise. Hormis les vestiges de trois *tazza* décorées qui témoignent d'une gravure précoce sans être nécessairement locale (n° 1 ; pl. 1 ; 2-3, pl. 2), les graveurs au diamant semblent avoir privilégié les formes traditionnelles : hauts gobelets à embouchure évasée (n° 7, pl. 6 ; 8, pl. 7 ; 9, pl. 8) et *berkemeier* (n° 11, pl. 10 ; 12, pl. 12), ainsi que des modèles hautement symboliques comme la corne (n° 15, 17, pl. 15 ; 69, pl. 76) et la cloche (n° 13, pl. 13).

Après un hiatus d'une quarantaine d'années, une nouvelle génération de gravure au diamant survient vers 1650, vraisemblablement stimulée par l'apparition dans les Pays-Bas de la gravure à la roue. Cette renaissance est indissociable du nom des Bonhomme, devenus les propriétaires de la plupart des fournaises de luxe du pays.

Outre les lourds calices à pinces de crustacé, particulièrement dévolus aux armoiries, et qu'il faut sans doute assimiler aux *coupes à couronne à graver* (n° 70, pl. 77 ; 71, pl. 80 ; 72, pl. 82 ; 73, pl. 83 ; 74, pl. 84 ; 75, pl. 87), la plupart des verres de prestige, mais aussi des modèles plus moyens ont été ornés, à la roue comme au diamant. Calices montés sur une haute jambe à deux bulbes, dits à leur époque *coupes à deux boutons à graver* (n° 30, pl. 32 ; 31, pl. 33 ; 32, pl. 34 ; 96, pl. 116 ; 97, pl. 117 ; 98, pl. 119 ; 99, pl. 121 ; 100, pl. 122 ; 101, pl. 123 ; 102, pl. 124 ; 103, pl. 125 ; 104, pl. 126 ; 105, pl. 127 ; 106, pl. 128 ; 107, pl. 130), mais aussi à un seul (n° 26, pl. 28 ; 28, pl. 30 ; 84, pl. 102 ; 85, pl. 105 ; 86, pl. 106 ; 87, pl. 107 ; 88, pl. 109 ; 89, pl. 110 ; 90, pl. 111 ; 95, pl. 115) ou à trois gros bulbes (n° 109, pl. 132 ; 111-112, pl. 135 ; 113, pl. 136) ; hautes flûtes à bulbe (n° 22, pl. 21 ; 23, pl. 22 ; 24, pl. 24 ; 83, pl. 100) ; calices à jambe soufflée en cigare (n° 77, pl. 89 ; 78, pl. 94 ; 79, pl. 95 ; 80, pl. 96 ; 81, pl. 98). Les plus prestigieux sont, selon le témoignage-même des Bonhomme, les calices et flûtes à serpents, dont la valeur était doublée lorsqu'ils s'assortissaient d'un couvercle (n° 38, pl. 40 ; 39, pl. 42 ; 41, pl. 45 ; 42, pl. 46 ; 45, pl. 48 ; 46, pl.

49 ; 115, pl. 138 ; 116, pl. 138bis ; 117, pl. 139 ; 118, pl. 140). Bien plus ordinaires sont les gobelets tripodes (n° 55, pl. 59 ; 56, pl. 60 ; 57, pl. 62) ; leur contenant, parfaitement cylindrique, offrait cependant un support plus aisé à mettre en œuvre que les coupes coniques ou enflées.

Calices et flûtes à bulbe (n° 27, pl. 29 ; 29, pl. 31 ; 91, pl. 112 ; 92, pl. 113 et 25, pl. 27), calices et flûtes à serpents (n° 36, pl. 38 ; 37, pl. 39 ; 40, pl. 44), gobelets tripodes (n° 58, pl. 63), seront encore gravés dans le dernier quart du siècle et même au début du XVIII^e. Les calices à deux bulbes, spécialement dévolus à la gravure, connaissent à ce moment d'importantes modifications morphologiques et technologiques : soufflés dans un verre nouveau de qualité médiocre, ils s'enrichissent maintenant d'un abondant décor plastique et leur coupe se développe au détriment de la jambe (n° 59, pl. 65 ; 60, non illustré ; 61, pl. 66 ; 62, pl. 67 ; 123, pl. 145 ; 124, pl. 147 ; 125, pl. 148 ; 126, 150 ; 127, pl. 151 ; 128, pl. 152 ; 129, pl. 154a) ; leur fabrication semble s'être centrée sur la fournaise de Maastricht. Nombre de ces verre, voués à l'image de Guillaume III, ont vraisemblablement été exportés en Hollande pour y être gravés, mais certains d'entre eux portent des indices très net d'une appartenance à la Belgique. C'est également à cette époque qu'apparaissent les calices à nœud et à double nœud allégé (n° 63, pl. 68 ; 64, pl. 70 ; 133, pl. 157 ; 134, pl. 159) ; l'effigie de Louis XIV qui orne l'un d'eux argue peut-être en faveur d'une attribution à la verrerie de Barbençon, indépendante de l'empire Bonhomme.

Le dernier avatar de la *coupe à deux boutons* se présente au début du XVIII^e siècle sous la forme d'un calice monté sur deux larges nœuds évidés lobés en oblique, soufflé dans un verre de mauvaise qualité (n° 131, pl. 155 ; 132, pl. 156). Parallèlement, quelques verres à serpents reçoivent encore un décor gravé dans les premières années du XVIII^e siècle.

La situation dans le courant du XVIII^e siècle est bien moins claire car les beaux verres gravés d'armoiries relatives à la Belgique, anciennement catalogués comme *façon de Bohême* ou *façon d'Allemagne*, sont maintenant reconnus comme produits d'importation. Les verres à la *façon d'Angleterre* ne peuvent sûrement pas être confondus avec les verres anglais, en raison de la mauvaise qualité du matériau, dépourvu de plomb ; le calice aux armes de Colnet en témoigne (n° 66, pl. 73). Des verres de table assez modestes, à jambe facettée, influencés par les modes anglaise et allemande seront encore gravés, modestement, en pays de Liège (n° 137, pl. 162 ; 138, pl. 163).

La place du verre gravé des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège dans le contexte européen

Un panorama des différentes écoles de gravure sur verre des Temps modernes permet de situer assez précisément l'*école belge* dans le temps et dans le développement général de cet art, mais aussi de cerner son importance en regard des grands centres européens.

Gravure à la pointe de diamant

Sans tenir compte des témoignages très précoces que constituent les trois vestiges de *tazza* trouvés en fouilles, et qui pourraient avoir été importées d'Italie, les quelques spécimens appartenant aux années 1575-1610 revêtent un aspect purement anecdotique et

commémoratif. Ils se caractérisent par une version provinciale du *style international*, composé de grandes inscriptions en registres, assez maladroitement ciselées et semi-opacifiées par un réseau de hachures obliques (n° 4, pl. 3 ; 7, pl. 6 ; 8, pl. 7 ; 9, pl. 8). Dans les meilleurs cas, celles-ci s'enrichissent de frises décoratives tracées avec application. Aussi éloigné de la fantaisie illustrative des œuvres londoniennes (et/ou françaises) attribuées à Antoine de Lysle que de la virtuosité décorative des modèles italiens et tyroliens, cet art apparaît ici en bout de course et ne connaîtra pas de lendemains ; c'est pourtant de lui qu'émerge vers 1600 la toute belle gravure hollandaise. Celle-ci ne trouve aucun écho chez nous durant la première moitié du XVII^e siècle.

Des verres gravés au diamant portant les indices évidents d'une origine *belge* réapparaissent vers 1650, probablement sous l'impulsion des premières gravures à la roue, car leur rendu tend à reproduire les effets de relief et les surfaces opacifiées par la meule. Plus qu'une évolution sensible sur la durée de la deuxième moitié du siècle, des personnalités plus ou moins fortes se dégagent du style des œuvres réalisées au diamant ; le calice aux armes de Bourgogne est en ce sens remarquable (n° 38, pl. 40-41). L'influence de certains contemporains hollandais sur les méthodes graphiques ne peut d'ailleurs être niée : les relations entre l'effigie de Guillaume III enfant par le maître CM et les portraits de Charles II et Marie-Anne par un talentueux artiste anonyme sont extrêmement éloquentes à cet égard (n° 24, pl. 24) ; dix à quinze ans les séparent pourtant.

Gravure à la roue

La plus ancienne pièce datée connue porte le millésime de 1660 mais il y a tout lieu de penser que les verres gravés auxquels Jean Bonhomme fait allusion en 1654 et 1657 étaient déjà ornés à la roue, la technique étant attestée en Hollande dès 1645. Tout porte d'ailleurs à croire que, dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège comme dans les Pays-Bas septentrionaux, elle a été introduite par des artistes formés à Nuremberg, premier foyer important de gravure à la roue avant 1650. Les principaux caractères qui définissent le style de la gravure des Pays-Bas, à savoir la reproduction de portraits et d'armoiries, la mise en page théâtrale dans un décor naturel, la présence d'une lentille polie rayonnante comme un soleil, le rendu illusionniste de la perspective, le jeu subtil des surfaces mates, satinées ou polies et le dessin des plus menus détails à la pointe de diamant, sont également présents dans les œuvres d'Heinrich Schwanhardt et d'Hermann Schwinger, les deux artistes les plus renommés de Nuremberg au milieu et dans le troisième quart du XVII^e siècle. Si tout concourt à situer leur formation dans l'atelier des Schwanhardt, rien de précis n'autorise cependant à assigner d'office aux auteurs de nos décors la nationalité allemande. Cette idée, émise alors que leur nombre était estimé à quatre ou cinq pour l'ensemble des Pays-Bas, n'est plus recevable à mon sens quand on sait que pas moins de 14 styles différents ont été relevés pour un demi-siècle de gravure dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. On s'interroge toutefois sur le rôle joué par un Engelhardt Gundelach, verrier allemand présent à Liège en 1664, mais qui deviendra graveur à Altmünden en Hesse en 1682.

Un nombre parfois notable d'œuvres ont pu être regroupées autour de personnalités dominantes comme le *maître aux armoiries ou aux cheveux raides* (n° 70, pl. 77-79 ; 71, pl. 80-81 ; 83, pl. 100 ; 86, pl. 106), le *maître de Tempesta ou aux arbres en parasol* (n° 72, pl. 82 ; 77, pl. 89 ; 101, pl. 123 ; 109, pl. 132), le *maître aux amours bouclés* (n° 74, pl. 84-85 ; 84, pl. 102-103), le *maître des saisons* (n° 78, pl. 94 ; 79, pl. 95 ; 80, pl. 96), le *maître aux chasses dépouillées* (n° 69, pl. 76 ; 102, pl. 124 ; 118, pl. 140), etc., pour la première génération ; ou le *maître aux chasses au*

fusil (n° 82, pl. 99 ; 92, pl. 113 ; 128, pl. 152) et le *maître aux amours volants* (n° 122, pl. 144 ; 123, pl. 145 ; 129, pl. 154a), pour la seconde, bien moins marquée du sceau de Nuremberg.

Au seuil du XVIII^e siècle, une tout autre influence se fait ponctuellement sentir, venue d'un nouveau centre de gravure en pleine éclosion : le cercle du *maître de Koula* situé sur le versant silésien des Monts des Géants (n° 131, pl. 155).

Comme la gravure au diamant un siècle auparavant, la gravure à la roue disparaît subitement de nos provinces dans le premier quart du XVIII^e siècle. Comment expliquer cette fulgurance ? Trois motifs la justifient : la dégradation de la qualité du verre indigène le rendant inapte à la gravure, la promotion du verre de Bohême par le pouvoir autrichien, et le développement des grands centres de gravure tchèques, silésiens et allemands dont les produits envahissent toute l'Europe dans la première moitié du XVIII^e.

Les Pays-Bas méridionaux jouent donc, vers 1580-1600, un rôle de tremplin dans le transfert de la technique de gravure à la pointe de diamant entre l'Italie et les Pays-Bas septentrionaux, où cet art devient rapidement grandiose.

Vers le milieu du XVII^e, la gravure au diamant connaît une renaissance liée à l'épanouissement de la gravure à la roue ; celle-ci trouve incontestablement ses racines chez les maîtres de Nuremberg. Après avoir réservé un succès fulgurant au verre gravé à la roue, notre territoire s'est semble-t-il bien vite transformé en une sorte de mouloir pour les deux techniques. Le style de Nuremberg, si formidablement développé chez nous, ne connaît de discrets prolongements que dans les pays germaniques ; sa disparition est alors contrebalancée par l'efflorescence des nouvelles grandes écoles de gravure sur verre dur de Bohême, de Silésie, de Brandebourg et de Saxe.

Apports nouveaux des manuscrits Bonhomme à la connaissance du verre dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège

Le verre gravé

Sans indiquer clairement leur responsabilité dans l'introduction du verre gravé à la roue et dans la renaissance de la gravure au diamant au milieu du XVII^e siècle, quatre citations confirment l'implication des Bonhomme dans le succès de ces modes de décoration. Mais à quel degré et par quels processus les Bonhomme sont-ils intervenus ? Ces quatre formulations, pour le moins lapidaires, constituant les seules sources écrites d'époque qui aient été trouvées à ce jour, force m'a été de travailler en partie sur des conjectures.

Le Mémorial de Jean Bonhomme signale le paiement par ce dernier, en 1654, de 4 florins pour deux verres gravés, vraisemblablement réglés à Maître Christophe, un marchand et lapidaire établi à Liège. Il relate d'autre part, en 1657, le don de pierres polies et de verres gravés à l'avocat Juzaine de Bruxelles, en remerciement de ses services. L'inventaire des biens personnels du chanoine indique encore qu'il possédait lui-même un verre gravé auquel il semblait porter un attachement sentimental. Par ailleurs, le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles relate la vente, en 1669, à la *Halbardièrre* de Gand, de six coupes à couronne à graver à 24 patards et de cinq coupes à deux boutons à graver à 10 patards.

Par leur caractère exceptionnel dans toute la masse d'informations fournies par les trois manuscrits, ces quatre citations permettent d'appréhender le taux de rareté des verres gravés, mais aussi leur prix (50 à 64 patards prix marchand, donc au moins 100 patards prix client), et la valeur affective dont ils pouvaient être revêtus.

Bien qu'il s'agisse d'une argumentation par défaut, on peut aujourd'hui déduire de l'absence de mentions de rémunérations répétées qu'il n'y avait pas de graveurs directement attachés aux verreries des Bonhomme. Si les entrepreneurs connaissaient personnellement un ou plusieurs graveurs, ils ne semblent pas non plus avoir joué le rôle d'intermédiaire entre ces maîtres indépendants et leurs clients, alors que des détaillants comme la *Halbardière* de Gand ont vraisemblablement rempli cet office.

On remarquera encore que, lors de son voyage en Allemagne en 1652-1653, passant deux fois par Nuremberg, Jean Bonhomme ne fait aucune allusion aux célèbres graveurs sur verre établis dans cette ville. Il n'est donc vraisemblablement pas lui-même à l'origine de l'introduction de la gravure dans nos régions ni de l'émigration des graveurs. La mode et l'importation de *Nurembergiana* pourrait dès lors, comme le propose Ritsema van Eck, avoir été un stimulus à l'éclosion de cet art dans les Pays-Bas.

La production et le commerce des verres

C'est dans ce domaine que l'ensemble des trois manuscrits apporte le plus d'informations précises. Le manuel de Jean Bonhomme donne des chiffres de production impressionnants, que l'on peut réduire à la fabrication mensuelle de pas moins de 40.000 roemers ou bouteilles pour la verrerie des Allemands et de 18.000 verres à la façon d'Altare pour la verrerie de Maastricht. Il indique aussi la destination de ces produits : la principauté de Liège, les Pays-Bas espagnols, la Hollande et la Zélande, mais aussi les régions circonvoisines ; une aire de dispersion très vaste que les entrepreneurs s'attachaient encore à étendre. Dans le même sens, il serait possible de calculer, grâce aux émoluments des verriers, le nombre de verres courants exécutés à Bruxelles pendant les périodes de chauffe de 1667 à 1669. En suite de quoi, une argumentation par défaut inciterait à avancer que, n'étant cité ni dans les produits de Maastricht, ni dans ceux de Bruxelles, le vrai verre à la façon de Venise, de haute virtuosité, était une spécialité réservée à la verrerie des Vénitiens à Liège, dont on ne connaît pas les chiffres.

Le registre de Bruxelles permet de dresser des statistiques de vente des différents types de verres et de les comparer avec celles d'une autre capitale : Londres, dont les modèles privilégiés sont connus par les lettres de John Greene, exactement contemporaines du manuscrit de Bruxelles. Envisagée par ce biais, il devient clair que la consommation de verres à Londres n'est pas très différente de celle de Bruxelles puisque l'étude du registre nous libère de l'image faussée imposée par les collections de musées et même les vestiges archéologiques, mais fournit un catalogue de formes dont certaines peuvent être assimilées aux modèles dessinés par John Greene.

L'étude du manuscrit de Bruxelles a encore permis de cerner un phénomène historique et sociologique qui, curieusement, n'avait pas été compris par mes prédécesseurs : l'impact de la situation de guerre et de l'épidémie de peste sur la consommation, donc sur l'économie. Ventes massives consécutives au passage des troupes et déclin subséquent à l'épidémie, chute des prix et des salaires, allant jusqu'à entraîner l'inactivité de la verrerie, mériteraient d'être

traduits en graphique. Ce document devrait à lui seul faire l'objet d'une étude approfondie par un spécialiste en histoire économique, doublé d'un historien du verre.

La fabrication du verre

Le manuel de Jean Bonhomme mériterait quant à lui une étude approfondie menée en commun par un chimiste et un technicien, associés à un historien du verre. Décryptage des anciennes recettes, dont certaines se présentent comme des grimoires d'alchimiste ; reconnaissance des matières premières, interprétation des descriptions de four et des procédés de fabrications peu structurés, devraient revenir à des spécialistes en ces matières. Il peut cependant être dégagé, sur base de comparaison avec les connaissances du XVI^e (Agricola) et du XVIII^e siècle (Encyclopédie), qu'en matière de fours, les Bonhomme étaient extrêmement novateurs et annonçaient le renouveau industriel du XVIII^e siècle.

Approche sociologique

Sans affirmer une ambition didactique, les trois documents introduisent par différents biais le lecteur dans la vie quotidienne du XVII^e siècle.

Dans le contexte de l'histoire du verre, l'élément principal à retirer du Manuel de Jean Bonhomme et du Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles est sans aucun doute le système très consommé de gestion du personnel des verreries : la méthode de recrutement, le calcul de production, le statut très particulier réservé aux maîtres italiens, à la fois respectés, voire adulés pour leur savoir-faire, mais quand même employés et soumis à une discipline stricte, allant jusqu'au prélèvement de salaire. Dans l'ensemble, les Bonhomme se révèlent néanmoins des patrons conscients de la valeur de leur personnel et par conséquent sociaux, veillant au bien-être matériel de leurs ouvriers par la dispense du logement, du linge, des services de repas et de blanchissage. La découverte du régime alimentaire de cette classe moyenne, en période de guerre et d'épidémie, est également intéressante.

Le Mémorial de Jean Bonhomme éclaire quant à lui la vie d'une haute bourgeoisie briguant le statut aristocratique, mais aussi la condition de chanoine à Liège. Les voyages, le régime alimentaire, l'habillement, la culture, les relations sociales et familiales y sont abordés de manière indirecte.

Les trois documents mettent encore en évidence la circulation des biens de consommation. Les efforts des Bonhomme pour acquérir la suprématie commerciale dans les Pays-Bas, leurs percées en Hollande et leurs visées vers l'Allemagne ; les livraisons spéciales au prince-évêque, les axes de diffusion de la production de Bruxelles, particulièrement dirigée vers la Flandre (Courtrai et Gand). Les moyens de transport sont aussi évoqués : charrette dans la ville, bateau pour les longues distances, hottes des colporteurs pour la campagne. Le système de paiement apparaît également : commandes passées par courrier, crédit accordés aux marchands de confiance, exigence d'un règlement immédiat pour les colporteurs, prix de gros et de détail.

Quels étaient les buts et quels sont les acquis de cette thèse ?

Au postulat de base qui consistait à prouver l'existence d'un art du verre gravé en Belgique, dépassant le cadre de la formule commémorative, je crois avoir parfaitement répondu par l'affirmative. Toute gravure décorant un verre originaire des Pays-Bas *largo sensu* ne pourra plus désormais être inconsidérément attribuée aux Pays-Bas septentrionaux ou à l'Allemagne.

L'intérêt historique du sujet est aussi apparu comme indéniable. L'étude a permis de découvrir un mouvement de propagande royaliste hispanophile dont le parallèle orangiste était depuis toujours connu en Hollande. Elle a éclairé le rôle joué dans ce mouvement par l'aristocratie belge qui y a récolté des titres ou des élévations dont les échos se marquent dans les verres armoriés. Elle a également permis de cerner l'évolution sociale d'une tranche de la bourgeoisie en voie d'anoblissement à la fin du XVIIe siècle. Elle a encore débouché sur la mise en exergue de l'influence économique prépondérante des villes flamandes à cette époque.

L'intérêt artistique du verre gravé en Belgique a également pu être prouvé. La recherche des modèles, puisés dans la peinture et la sculpture des Pays-Bas, mais aussi dans l'estampe italienne, range la gravure sur verre au rang des autres grandes industries d'art nationales, tapisserie en tête. Des graveurs à la pointe de diamant dignes de rivaliser avec les grands maîtres hollandais et un nombre inattendu de graveurs à la roue, cultivant chacun dans sa touche personnelle le style imposé par Nuremberg, ont été définis.

L'ambition de constituer, au départ du verre gravé, une charpente chrono-typologique sur laquelle pourrait s'appuyer l'étude du verre en général n'a malheureusement été comblée que très partiellement tant est forte la distanciation entre verre de prestige et verre courant. Cette distanciation, mise en lumière à la lecture du livre de compte de la verrerie de Bruxelles, doit nous mettre en garde contre le caractère statistiquement faussé, et même inversé, des collections de musées, mais aussi des vestige archéologiques.

La lecture des trois manuscrits Bonhomme a en outre permis de souligner une nouvelle fois l'importance du rôle joué par les entrepreneurs liégeois dans l'histoire industrielle et commerciale de la Belgique du XVIIe siècle, mais aussi leur modernisme technologique et social. Elle ouvre la voie à une connaissance plus approfondie du verre, de ses méthodes de production et de commercialisation.

En un mot, débarrassée des mystifications de Chambon, amplifiée par de nouvelles données émanant des Bonhomme et d'une charpente chronologique basée sur les exemplaires gravés, l'étude de l'histoire du verre en Belgique peut redémarrer sur des bases plus solides. Une nouvelle génération de chercheurs s'attellera, j'en suis convaincue, à la poursuivre en ce sens.

Bibliographie

Bibliographie

A Decade of Glass Collecting, 1962

X, *A Decade of Glass Collecting*. New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, Corning.

AGRICOLA, 1556¹

Georg BAUER dit AGRICOLA, *De Re Metallica, quibus officia instrumenta, machinae... describuntur...*, Bâle, Livre XII (non consulté).

ALVAREZ, 1964

Vincente ALVAREZ, *Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur*, Préface, traduction et notes de M.-T. DOVILLEE, Bruxelles.

Annuaire de la Noblesse

Annuaire de la Noblesse de Belgique, Bruxelles, 1847-1888.

Annuaire de la Noblesse belge, Bruxelles, 1889-1950.

Autour de la première enceinte, 2001

X, *Autour de la première enceinte / Rond de eerste stadsomwalling*, Archéologie à Bruxelles / Archeologie in Brussel, 4, Bruxelles.

BAAR, 1932

Armand BAAR, *Evolution de la fabrication du verre en Belgique, particulièrement à Anvers et à Liège du XVI^e au XVIII^e siècle*, dans *AFAHB*, 29, Liège, fasc. IV, p. 264-272

BAAR, 1938

Armand BAAR, *Verrerie des Flandres. Fabrication anversoise*, dans *RBAHA*, 8, p. 211-240.

BARA, 1943

Aline BARA, *Verreries récemment acquises*, dans *Bulletin MRAH*, 15, p. 22-25.

BAROCCHI, 1977

Paola BAROCCHI, *Bichierografia diliniata da Giovanni Maggi*, éd. anastatique, Florence.

BARRELET, 1954

James BARRELET, *La verrerie en France de l'époque gallo-romaine à nos jours*, Paris.

BARRERA, 1991

Jorge BARRERA, *La verrerie des fouilles de la cour Napoléon du Louvre*, dans *Annales AIHV*, 12, Vienne, (Amsterdam, 1993), pp. 365-377.

BARTSCH, 1978 - ...

Adam Von BARTSCH & Walter L. STRAUSS, *Le peintre graveur illustré / The illustrated Bartsch*, New-York;

-*Italian Masters of the Sixteenth Century: Antonio Tempesta*, n° 35, 1983-84.

-*Netherlandish Artists: Philips Galle*, n° 56, 1987.

BASTENAIRE-DAUDENAERT, 1825

BASTENAIRE-DAUDENAERT, *L'Art de la vitrification ou Traité élémentaire théorique et pratique de la fabrication des verres*, Paris.

BASTIN, 1989

Norbert BASTIN, *Les verreries de Namur*, dans ENGEL, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 165-174.

BAUMGARTNER & KRUEGER, 1988

Erwin BAUMGARTNER et Ingeborg KRUEGER, *Phoenix aus Sand und Asche, Glas des Mittelalters*, Munich.

BAUMGARTNER, 1995

Erwin BAUMGARTNER, *Verre de Venise et façon de Venise - Verre de Venise, trésors inédits*, Genève.

BAUMGARTNER, 2003

Erwin BAUMGARTNER, *Venise et Façon de Venise, Verres Renaissance du Musée des Arts décoratifs*, Paris.

Belgique espagnole, 2006

Paul JANSSENS, e.a., *La Belgique espagnole et la principauté de Liège 1585-1715*, Bruxelles.

BELLANGER, 1988

Jaqueline BELLANGER, *Verre d'usage et de prestige. France 1500-1800*, Paris.

BELLANGER, 2006

Jacqueline BELLANGER, *Histoire du verre, l'aube des Temps modernes 1453-1672*, Paris.

BERENGER, 2004

Jean BERENGER, *Léopold Ier (1640-1705) fondateur de la puissance autrichienne*, Paris.

BERRYER, 1954

Anne-Marie BERRYER, *Enrichissement du département de la verrerie en 1953*, dans *Bulletin MRAH*, 26, p. 32-64.

BERRYER, 1957

Anne-Marie BERRYER, *La verrerie ancienne aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles.

BICKERTON, 1986, 2000²

Leonard M. BICKERTON, *Eighteenth Century English Drinking Glasses*, Londres.

BISCONTINI UGOLINI & PETRUZZELIS SCHERER, 1992

Grazia BISCONTINI UGOLINI et Jacqueline PETRUZZELIS SCHERER, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Vicenza.

BLES, s.d. [1926]

Joseph BLES, *Rare English Glasses of the 17th & 18th Centuries*, Londres.

BLOCH-DERMANT, 1992

Janine BLOCH-DERMANT, *Le guidargus de la verrerie*, Paris.

BORMANS, 1880

Stanislas BORMANS, *La fabrication du verre de cristal à Namur*, dans *BCRAA*, 19, p. 465-491.

BORMANS, 1881

Stanislas BORMANS, *La verrerie et la cristallerie de Vonèche*, dans *BCRAA*, 20, p. 279-317.

BOSC d'ANTIC, 1780

Œuvres de M. Bosc d'Antic Contenant plusieurs mémoires sur l'Art de la Verrerie, la Poterie, l'Art des Forges, la Minéralogie, l'Electricité et la Médecine (non consulté).

BOTTINEAU, 1998

Yves BOTTINEAU, *Velasquez*, Paris.

BREMEN, 1964

Walther BREMEN, *Die alten Glasgemälde und Hohlgläser der Sammlung Bremen in Krefeld*, Cologne.

BROŽKOVÁ, DRAHOTOVÁ & HEJDOVÁ, 1989

Helena BROŽKOVÁ, Olga DRAHOTOVÁ & Dagmar HEJDOVÁ, *Ceské sklo II. Sklo období baroka 2. Polovina 17. Století A 18. Století*, Prague, 1989.

BUCKLEY, 1929

Wilfred BUCKLEY, *Diamond Engraved Glasses of the Sixteenth Century with particular reference to five attributed to Giacomo Verzelini*, Londres.

BUCKLEY, 1930

Wilfred BUCKLEY, *Glasses engraved by Frans Greenwood*, Londres.

BUCKLEY, 1931

Wilfred BUCKLEY, *Aert Schouman and the glasses that he engraved*, Londres.

BUCKLEY, 1935

Wilfred BUCKLEY, *D. Wolff and the glasses that he engraved*, Londres.

BUCKLEY, 1939

Wilfred BUCKLEY, *The Art of Glass ... in the Victoria and Albert Museum*, Londres.

BUSSERS, 1986

Helena BUSSERS, *Faydherbe onderschat of een verkeken kans voor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, dans *Bulletin MRAH*, 57/1, p. 81-103.

CAPUTI & PENTA, 1987

Anna CAPUTI et Maria Teresa PENTA, *Incisioni italiane del '600*, Milan.

CHAMBON, 1943

Raymond CHAMBON, *Deux verres offerts à Charles Quint et à Philippe II en 1549*, dans *Apollo (Chronique des Arts)*, 21, p. 14-16.

CHAMBON, 1947

Raymond CHAMBON, *A propos d'un monument relatif aux voies de la Gaule romaine*, Chimay.

CHAMBON, 1955

Raymond CHAMBON, *L'histoire de la verrerie en Belgique du II^{ème} siècle à nos jours*, Bruxelles.

CHAMBON, 1959-60

Raymond CHAMBON, *Les verreries forestières du Pays de Chimay du XII^e au XVIII^e siècle d'après les documents d'archives*, dans *Publications de la Société d'Histoire Régionale de Rance*, 4, p. 111-180.

CHAMBON, 1960

Raymond CHAMBON, *Influence vénitienne sur la production verrière de la Belgique à la fin du XV^e et au XVI^e siècle*, dans *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, 18, p. 120-134.

CHAPIRO, 1989

Adolphe CHAPIRO, e.a., *Catalogue de l'horlogerie et des instruments de précision*, Musée National de la Renaissance, Paris.

CHARLESTON, 1956

Robert J. CHARLESTON, *Dutch Decoration of English Glass*, *Circle of Glass Collectors*, 104, p. 1-12.

CHARLESTON, 1962

Robert J. CHARLESTON, *The Monogrammist "HI": a Notable German Engraver*, dans *JGS*, 4, p. 67-84.

CHARLESTON, 1964

Robert J. CHARLESTON, *Wheel-Engraving and -Cutting : Some Early Equipment, I Engraving*, dans *JGS*, 6, p. 83-100.

CHARLESTON, 1965

Robert J. CHARLESTON, *Wheel-Engraving and -Cutting : Some Early Equipment, II Water-Power and Cutting*, dans *JGS*, 7, p. 41-54.

CHARLESTON, 1968

Robert J. CHARLESTON, *George Ravenscroft : New Light on the Development of his 'Christalline Glasses'*, dans *JGS*, 10, p. 156-167.

CHARLESTON, 1980

Robert J. CHARLESTON, *Masterpieces of Glass. A World History from the Corning Museum of Glass*, New York.

CHARLESTON & ARCHER, 1977

Robert J. CHARLESTON & Michaël ARCHER, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Glass and Stained Glass*, Londres – Fribourg.

CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982

Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris.

COUVREUR, DEKNOP & SYMONS, 2005

Manuel COUVREUR, Anne DEKNOP et Thérèse SYMONS, *Manneken-Pis dans tous ses états*, Bruxelles.

CRICK-KUNTZIGER, 1939

Marthe CRICK-KUNTZIGER, *Nécrologie*, dans *Bulletin MRAH*, 11, p. 44-48.

DAMOUR, 1951

Emilio DAMOUR, *Cours de verrerie*, Paris – Liège.

DAWSON, 1999

Aileen DAWSON, *English Glass in the British Museum. The legacy of August Wollaston Franks*, dans *Glass Collectors and their Collections in Museums in Great Britain*, Londres, Glass Circle, p. 1-7.

DE CALUWE, 2005

Jean-Pierre DE CALUWE, *L'horlogerie dans les anciens Pays-Bas et à Bruxelles, un aspect méconnu du patrimoine*, mémoire de licence (non publié), ULB.

DEFLORENNE, 2002

André DEFLORENNE, *Momignies, 2000 ans d'histoire verrière*, Momignies.

DELMARCEL, 1977

Guy DELMARCEL, *Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens*, Bruxelles.

DEMAN & RAEPSAET-CHARLIER, 1985

Albert DEMAN & Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER, *Les inscriptions latines de Belgique (ILB)*, Bruxelles.

De MIRBECK, 1992

Xavier de MIRBECK, *Technique du verre*, Paris.

DE RAEDT, JANSSENS & VEECKMAN, 2002

Ine DE RAEDT, Koen JANSSENS & Johan VEECKMAN, *On the distinction between 16th and 17th century Venetian and façon de Venise glass*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 95-122.

De ROCHEBRUNNE, 2004

Marie-Laure de ROCHEBRUNNE, *Venetian and Façon de Venise Glass in France in the 16th and 17th Centuries*, dans PAGE, e.a., *Beyond Venice*, p. 143-163.

De SCHOUTHEETE de Tervarent, 1956

Guy De SCHOUTHEETE de Tervarent, *L'origine des fontaines anthropomorphes*, dans *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 38, p. 5-9.

De VOOGD, 2003

Christophe de VOOGD, *Histoire des Pays-Bas, des origines à nos jours*, Paris.

DE ZUTTER, 1990

Joris DE ZUTTER, *Het Wapen van Gent*, Gand.

D'HAINAUT, 1980

Brigitte D'HAINAUT, *Les combustibles utilisés dans l'industrie du verre au XVIIIe siècle*, dans *Technologia Bruxellensis*, 3, p. 67-73.

DHONT-DE WAEPENAERT, 1871, édition anastatique, 1969

Ed. DHONT-DE WAEPENAERT, *Quartiers généalogiques des familles flamandes*, Bruges

D'HUYVETTER, 1829

Joan D'HUYVETTER., *Objets rares recueillis et publiés par Joan. D'Huyvetter*, Gand.

D'HUYVETTER, 1851

Joan D'HUYVETTER, *Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Joan. D'Huyvetter, à Gand*, Gand.

DIDEROT & d'ALEMBERT, 1775

Denis DIDEROT & Jean LE ROND d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines*, Yverdon, t. XLII, *Verre*, p. 161-184.

DIDEROT & D'ALEMBERT, [1777], édition anastatique s.d. [1989]

L'art du verre, dans *l'Encyclopédie, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication*, s.l.

DISTELBERGER, 1975

Rudolf DISTELBERGER, *Die Sarachi-Werkstatt und Annibale Fontana*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 71, p. 95-164.

DISTELBERGER, 1978

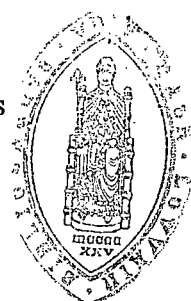
Rudolf DISTELBERGER, *Beobachtungen zu den Steinschneidenwerkstätten der Miseroni in Meiland und Prag*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 74, p. 79-152.

DISTELBERGER, 1979

Rudolf DISTELBERGER, *Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 75, p. 109-193.

DISTELBERGER, 1988

Rudolf DISTELBERGER, *Die Kunstkammerstücke*, dans *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Vienne, Vol. I, p. 437-466.



DOMENECH, 2004

Ignasi DOMENECH, *Spanish Façon de Venise Glass* dans PAGE, e. a., *Beyond Venice*, p. 85-113.

DONY, 1925

Emile DONY, *Histoire du Hainaut de 1433 à nos jours*, Charleroi.

DORIGATO, 2002

Attilia DORIGATO, *L'arte del vetro a Murano*, San Giovanni Lupatoto.

DOURSTHER, 1840

Horace DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, Bruxelles.

DOVILLEE, 1964

Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur, par Vincente ALVAREZ, Bruxelles.

DRAHOTOVÁ, 1965

Olga DRAHOTOVÁ, *Der Kreis um den Meister des sog. Koula-Bechers*, dans *Tschechoslowakische Glasrevue*, 20, 1965, n° 11, p. 340-343.

DRAHOTOVÁ, 1981 (1)

Olga DRAHOTOVÁ, *Comments on Caspar Lehmann, central european glass and hard stone engraving*, dans *JGS*, 23, p. 34-45.

DRAHOTOVÁ, 1981 (2)

Olga DRAHOTOVÁ, *Identifying glass from the Buquoy glass factory at the Nové Hrady estate (Gratzen) in the seventeenth century*, dans *JGS*, 23, p. 46-55.

DRAHOTOVÁ, 1983

Olga DRAHOTOVÁ, *L'art du verre en Europe*, Paris.

DRAHOTOVÁ, 1989

Olga DRAHOTOVÁ, *Barokní Řezané Sklo 1600-1760*, Zámek Troja.

DREIER, 1989

Franz Adrian DREIER, *Venezianische Gläser, Kataloge des Kunstgewerbemuseums*, XII, Berlin.

DREIER, 1996

Franz Adrian DREIER, *Franz Gondelach : Baroque Glass Engraving in Hesse*, dans *JGS*, 38, p. 9-227.

Du BOIS DE RYCKHOLT, 1976

Philippe Du BOIS DE RYCKHOLT, *Dictionnaire des cris et devises de la noblesse belge, Le Parchemin, Recueil généalogique et héraldique*, 24, Bruxelles.

DUCLOS, 1913

Adolphe DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Bruges.

DUERLOO & THOMAS, 1998

Luc DUERLOO et Werner THOMAS, *Albert et Isabelle 1598-1621*, Bruxelles.

Du SOMMERARD, 1863¹, 1864², 1877³, 1878⁴, 1881⁵, 1888⁶

E. du SOMMERARD, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Paris.

DUVAL, 1974

Clément DUVAL, *Le verre, Que sais-je ?* n° 264, Paris.

EL DEKMAK-DENISSEN, 1989

Sabine EL DEKMAK-DENISSEN, *Les verreries d'Anvers*, dans ENGÉN, e.a., *Le verre en Belgique*, p. 121-133.

ENGÉN, e.a., 1989

Luc ENGÉN, e.a., *Le verre en Belgique*, Anvers.

ENGÉN, 1989

Luc ENGÉN, *Les verreries du Pays de Liège*, dans ENGÉN, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 135-150.

Exposition nationale, 1880

Cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique. IV^e section : Industries d'art en Belgique antérieures au XIX^e siècle, Catalogue officiel, Bruxelles.

FAIDER-FEYTMANS, 1949

G. F-F., *Archéologie*, dans *L'Antiquité Classique*, 18, p. 135-136.

FAIRON, 1936-38

E. FAIRON, *van de CASTEELE, Désiré*, dans *BN*, 26, col. 246-250.

FETTWEIS, 1965 (1)

Henri FETTWEIS, *Florilège de la verrerie ancienne*, Bruxelles.

FETTWEIS, 1965 (2)

Henri FETTWEIS, *Art verrier 1865-1925*, Bruxelles.

FETTWEIS, 1972

Henri FETTWEIS, *La Donation Florence Marinot aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles.

FETTWEIS, 1989 (1)

Henri FETTWEIS, *Les verreries du Brabant Wallon*, dans ENGÉN, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 111-120.

FETTWEIS, 1989 (2)

Henri FETTWEIS, *Les verreries de Bruxelles*, dans ENGÉN, e.a., *Le verre en Belgique*, p. 151-163.

FONTAINE, 2001 (1)

Chantal FONTAINE, *Les verres de la rue du Vieux-Marché-aux-Grains, un bel ensemble du XVII^e siècle*, dans X, *Autour de la première enceinte*, p. 153-172.

FONTAINE, 2001 (2)

Chantal FONTAINE, *Les verres de la rue de Dinant, du XVI^e au XVIII^e siècle*, dans X, *Autour de la première enceinte*, p. 226-240.

FONTAINE, 2001 (3)

Chantal FONTAINE, *Les verres du Boulevard de l'Empereur, n° 14*, dans X, *Autour de la première enceinte*, p. 355-358.

FORGEUR, 1990

Richard FORGEUR, *Les devises ecclésiastiques de la Belgique orientale et régions voisines*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, 57, p. 1-159.

FORRIER, 1999

Marleen FORRIER, *Autour de J. Brueghel l'Ancien, P.P. Rubens, A. van Dyck... L'art et les artistes aux Archives de l'Etat*, Bruxelles.

FOY & SENNEQUIER, 1989

Danièle FOY & Geneviève SENNEQUIER, e.a., *A travers le verre du moyen-âge à la renaissance*, Rouen.

GABA-VAN DONGEN, 2004

Alexandra GABA-VAN DONGEN, *Longing for Luxury: Some Social Routes of Venetian-Style Glassware in the Netherlands during the 17th Century*, dans PAGE, e.a., *Beyond Venice*, p. 193-225.

GACHARD, 1874

Journal de voyages de Charles-Quint, de 1514 à 1551, par Jean de VANDENESSE, dans *Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas*, T. II, Bruxelles.

GACHARD & PIOT, 1882

Voyage de l'archiduc Albert en Espagne en 1598, par Gilles du FAING, dans *Voyages des Souverains des Pays-Bas*, T. IV, Bruxelles.

Gärten, 2001

Gärten und Höfe der Rubenszeit, catalogue expo, Mayence.

GASPARETTO, 1958

Astone GASPARETTO, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venise.

GENARD, 1883-1884

Pieter GENARD, *De oude Antwerpsche glasblazereijen*, dans *Bulletin des Archives d'Anvers / Antwerpsch Archievenblad*, 13, p. 421-477; 14, p. 128-178.

GENARD, 1890

Pieter GENARD, *Anvers à travers les âges*, Bruxelles.

Gent II, 1975

Gent. Duizend jaar kunst en kultuur, catalogue expo Gand.

GERSPACH, 1885

GERSPACH, *L'art de la verrerie*, Paris.

GOBEAUX, 1939

Anatole GOBEAUX, *Momignies à travers les siècles. Etude historique et folklorique*, Chimay.

Goya, 2006

Goya, Revista de Arte, 312, Madrid.

GRUBER, e.a., 1993

Alain GRUBER, e.a., *L'art décoratif en Europe, I, Renaissance et maniérisme*, Paris.

GUEPIN, 1989

The Guépin Collection of 17th and 18th Century Dutch Glass, Christie's Amsterdam.

GUICHARDIN, 1568¹, 1625²

Lodovico (Loys) GUICCIARDINI, *Description de tous les Pays-Bas, autrement appelez la Germanie Inférieure ou Basse Allemagne*, Anvers ; édition revue et augmentée, Amsterdam.

GUISSET, 2001

Jacqueline GUISET, *Le Château Fort d'Ecaussinnes-Lalaing et ses collections*, Tournai.

HAASE, 1988

Gisela HAASE, *Sächsisches Glas. Geschichte. Zentren. Dekorationen*, Munich.

HAGEMANS, 1866

Gustave HAGEMANS, *Histoire du Pays de Chimay*, Bruxelles.

HAHNLOSER & BRUGGER-KOCH, 1985

Hans R. HAHNLOSER & Suzanne BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12-15 Jahrhunderts*, Berlin, 1985.

HAJDAMACH, 1991

Charles R. HAJDAMACH, *British Glass 1800-1914*, Woodbridge.

HARDEN, e.a. 1968

Donald B. HARDEN, e. a., *Masterpieces of Glass*, Londres.

HARDEN, e.a., 1987

Donald B; HARDEN, e. a., *Glass of the Caesars*, Cat. expo. Corning – Londres – Cologne.

HASQUIN, 2005

Hervé HASQUIN, *Louis XIV face à l'Europe du Nord*, Bruxelles.

HAUDICQUER de BLANCOURT, 1696

HAUDICQUER de BLANCOURT, *L'Art de la verrerie* (non consulté).

HENKES, 1994

Harold HENKES, *Glas zonder glans / Glass without gloss*, Rotterdam Papers 9.

HENNE & WAUTERS, 1845

Alexandre HENNE & Alphonse WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles.

HERCKENRODE, 1865-1868

J.S.F.J.L. de HERCKENRODE, *Nobiliaire des Pays-Bas et du comté de Bourgogne*, par S. de VEGIANO d'HÔVEL, Gand.

HILDYARD, 1999

Robin HILDYARD, *The Glass Collections of the Victoria & Albert Museum*, dans *Glass Collectors and their Collections in Museums in Great Britain*, Londres, Glass Circle, p. 9-15.

HOLLSTEIN, 1949 - ...

F.W.H. HOLLSTEIN, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam.

The new Hollstein, Rotterdam.

-Dieter BEAUJEAN, *Virgil Solis*, n° 6-7, 2005-2006.

HOUDOY, 1873

Jules HOUDOY, *Verreries à la façon de Venise. La fabrication flamande d'après des documents inédits*, Paris-Lille-Bruxelles.

HUBLARD, 1927

Emile HUBLARD, *A Mons, Choses et autres*, Mons.

HUDIG, 1926

Ferrand HUDIG, *An essay on dutch glass engravers*, reprint de *Diamond Engraving*, dans BUCKLEY, *European Glass*, Londres, p. XIV-XXV.

HUG, 1974-78

Raymond HUG, *Raymond Chambon*, dans *Doc. et Rapp. Charleroi*, 57, s.p.

HYMANS, 1903

Henry HYMANS, *PINCHART, Alexandre*, dans *BN*, 17, col. 522-531.

JAFFE, 1978

Michael JAFFE, *Glass at the Fitzwilliam Museum*, Cambridge.

JANSEN, 1962

Béatrice JANSEN, *Catalogus van noord-en zuidnederlands glas. Gemeentemuseum Den Haag*, La Haye.

JANSSENS & DUERLOO, 1992

Paul JANSSENS et Luc DUERLOO, *Armorial de la noblesse belge, du XVe au XXe siècle*, Bruxelles.

JANSSENS, e.a., 2006

Paul JANSSENS, e.a., *La Belgique espagnole et la principauté de Liège 1585-1715*, Bruxelles, 2006.

JULIA DE FONTENELLE, 1829

Manuel complet du verrier et du fabricant de glaces, cristaux, pierres précieuses factices, verres colorés, yeux artificiels, etc., Paris, 1829.

JULIA DE FONTENELLE, 1854

Nouveau manuel complet du fabricant de verre et cristal, Paris, 1854.

JUSTE, 1864¹, 1867², 1874³

Théodore JUSTE, *Catalogue des Collections composant le Musée Royal d'Antiquités, d'Armures et d'Artillerie*, Bruxelles.

KEYSER-SCHUURMAN, 1992

W.E.S.L. KEYSER-SCHUURMAN, *Inventaris van het archief van de familie de Bounam de Ryckholt 1545-1957*, Rijksarchief in Limburg, 48.

KLESSE, 1963

Brigitte KLESSE, *Glas*, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Cologne.

KLESSE, 1965

Brigitte KLESSE, *Glassammlung Helfried Krug*, Munich.

KLESSE, 1973

Brigitte KLESSE, *Glassammlung Helfried Krug II*, Bonn.

KLESSE & MAYR, 1987

Brigitte KLESSE & Hans MAYR, *European Glass from 1500-1800. The Ernesto Wolf Collection*, Vienne.

KLESSE & Von SALDERN, 1978

Brigitte KLESSE & Axel von SALDERN, *500 Jahre Glaskunst Sammlung Biemann*, Zurich.

KOVACEK, 1990

Michael KOVACEK, *Glas aus 5 Jahrhunderten*, Vienne.

LAMERIS, 1998

Anna LAMERIS, *De Amsterdamse glasgraveur Jacob Sang*, dans VREEKEN, *Glas in het Amsterdams Historisch Museum en Museum Willet-Holthuysen*, p. 52-61.

LAURENT, 2002

René LAURENT, *Inventaire des documents relatifs aux fabriques de verres « à la façon de Venise » installées en Belgique du XVI^e au XVIII^e siècle et réédition d'études d'A. Pinchart (1882-1883) et d'H. Schuermans (1883-1891) concernant le même sujet*, Bruxelles.

LEBEER, 1969¹, 1991²

Louis LEBEER, *Bruegel, Catalogue raisonné des estampes*, Bruxelles.

LEBEL, 1952

Paul LEBEL, *La carte routière de Momignies (Belgique). Un original antique ou un faux moderne ?*, dans *Revue archéologique de l'Est et du Centre-est*, 3, p. 43-51.

LEBOUTTE, 1989

René LEBOUTTE, *Le contexte économique et social du XVIe au XVIIIe siècle*, dans ENGÉN, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 67-92.

LEFRANCQ, 1998 (1)

Janette LEFRANCQ, *Cinq calices gravés en verre saxon de Glücksbург*, dans *Bulletin MRAH*, 69, p. 149-169.

LEFRANCQ, 1998 (2)

Janette LEFRANCQ, *Quelques verres de forme ou de dimensions exceptionnelles. XVIe-XVIIe siècles*, dans *Annales AIHV*, 14, Venise – Milan (Lochem, 2000), p. 351-356.

LEFRANCQ, FONTAINE-HODIAMONT & WOUTERS, 2001

Janette LEFRANCQ, Chantal FONTAINE-HODIAMONT & Helena WOUTERS, *Le « Triomphe de Bacchus ». Un bocal « à deux boutons » de la fin du XVIIe siècle, gravé à la roue*, dans *Bulletin MRAH*, 72, (2004), p. 153-187.

LEFRANCQ, 2003

Janette LEFRANCQ, *L'influence anglaise sur la morphologie du verre liégeois dans la deuxième moitié du XVIIe siècle*, dans *Annales AIHV*, 15, Londres, p. 271-275.

LEFRANCQ, 2004

Janette LEFRANCQ, *La taille et la gravure du cristal de 1830 à l'Art Nouveau, convergences et créativité, l'exemple du Val-Saint-Lambert*, dans Cl. LEBLANC, dir., *Art et Industrie. Les arts décoratifs en Belgique au XIXe siècle*, Bruxelles.

LIEFKES, 1989

Reino LIEFKES, *Glaswerk uit drie Utrechtse kastelen. Slot Zuylen, Kasteel Amerongen, Kasteel Sypestein*, Oud Zuylen.

LIEFKES, 1997

Reino LIEFKES, *Glass. Victoria and Albert Museum*, Londres.

LIEFKES, 2002

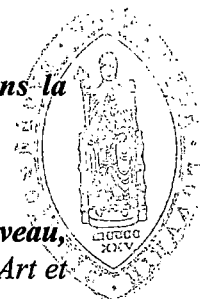
Reino LIEFKES, *Glass Drinking Bells 'à la façon d'Anvers'*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 429-434.

LIEFKES, 2004

Reino LIEFKES, *Façon de Venise Glass in the Netherlands*, dans PAGE, e.a., *Beyond Venice*, p. 227-249.

LOYSEL, 1799-1800 (an VIII)

C. LOYSEL, *Essai sur l'art de la verrerie*, Paris.



Mc CONNEL, 2004

Andy Mc CONNEL, *The Decanter, An Illustrated History of Glass from 1650*, Woodbridge.

MADIGAN, 1982

Mary Jean MADIGAN, *Steuben Glass. An American Tradition in Crystal*, New York.

MALLET, 1997

John P. SMITH, *Mallet Glass*, Londres.

Manufacture royale, 1991

José M. BALLASTER & Victor nieto ALCAIDE, *Manufacture royale de verre La Granja, Espagne*, Cata. Expo., San Ildefonso.

MARIACHER, 1963

Giovanni MARIACHER, *Vetri del Rinascimento*, Milan.

MARGOS, e.a., 1999

Rina MARGOS, coordinatrice, *Musée du Verre de Charleroi*, Charleroi.

MARIËN, 1980

Marc E. MARIËN, *L'empreinte de Rome*, Anvers.

MAUQUOY-HENDRICKX, 1978-1983

Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruxelles (I, 1978, II, 1979, III, 1982-1983).

MEES & WALGRAVE, 1993

Marc MEES & Jan WALGRAVE, *Glas in Vlaamse Musea, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen (OKV, 1993/3)*.

MEYER-HEISIG, 1963

Erich MEYER-HEISIG, *Der Nürnberger Glasschnitt des 17. Jahrhunderts*, Nuremberg.

MONTES de OCA, 2001

Fernando MONTES de OCA, *L'âge d'or du verre en France 1800-1830*, Paris.

Nature et Chasse, 1987

Nature et Chasse, catalogue expo Europalia Autriche, Bruxelles.

NERI, MERRET, KUNCKEL, 1752

Antonio NERI, Christopher MERRET, Johann KUNCKEL, *Art de la verrerie de NERI, MERRET et KUNCKEL. Auquel on a ajouté le sol sine veste d'ORSCHALL ; L'helioscopium videndi sine veste solem chymicum ; Le sol non sine veste ; Le chapitre XI du Flora saturnizans de HENCKEL, sur la vitrification des végétaux ; Un mémoire sur la manière de faire le saffre ; Le secret des vraies porcelaines de la Chine & de Saxe*, Traduits de l'allemand par M. D[HOLBACH], Paris.

NEWBY, 1999

Martine NEWBY, *The Ashmolean Museum, Oxford. Eckstein, Susman and Marshall – a collection of collections*, dans *Glass Collectors and their Collections in Museums in Great Britain*, Londres, Glass Circle, p. 25-32.

NEWMAN, 1977

Harold NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Glass*, Londres.

NICAISE, 1937

Henri NICAISE, *Verre gravé anversois de 1592*, dans *Bulletin MRAH*, 9, p. 44-48.

NORMAN, 1972

Barbara NORMAN, *Engraving and Decorating Glass. Methods and Techniques*, New York.

OHM, 1973

Annaliese OHM, *Europäisches und Auseuropäisches Glas. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt*, Francfort.

OKV, 1993/3

Marc MEES & Jan WALGRAVE, *Glas in Vlaamse Musea, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*.

PAGE, 2002

Jutta-Annette PAGE, *The 'Catalogue Colinet': a mid-16th-century manuscript ?* dans VEECKMANN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 243-262.

PAGE, e.a., 2004

Jutta-Annette PAGE, e.a., *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Corning.

PAULTRE, 1991

Roger PAULTRE, *Les images du livre, Emblèmes et devises*, Paris.

PELLIOT, 1929

Marianne PELLIOT, *Verres anciens*, Paris – Bruxelles, 1929.

PELLIOT, 1930

Marianne PELLIOT, *Verres gravés au diamant*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 72/1, p. 302-327.

PERROT, 1975

Paul PERROT, *Raymond Chambon. 1922-1976. A personal tribute*, dans *JGS*, 17, s.p.

PHILIPPE, 1970

Joseph PHILIPPE, *Two Glasses commemorating Queen Christina of Sweden*, dans *Burlington Magazine*, 112, p. 695-696.

PHILIPPE, 1974

Joseph PHILIPPE, *Le Val-Saint-Lambert, ses cristalleries et l'art du verre en Belgique*, Liège.

PHILIPPE, 1982

Joseph PHILIPPE, *Histoire et art du verre*. Musée Curtius, Liège.

PHILIPPE, 1998

Joseph PHILIPPE, *Aux origines de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, dans *Annales AIHV*, 14, Venise-Milan, p. IX.

PHOLIEN, 1899

Florent PHOLIEN, *La verrerie et ses artistes au Pays de Liège*, Liège.

PIGANIOL, 1965

Pierre PIGANOL, *Le verre. Son histoire – sa technique*, Paris.

PIGANIOL, 1966

Pierre PIGANOL, *Les industries verrières*, Paris.

PINCHART, 1882-1883

Alexandre PINCHART, *Les fabriques de verre de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVI^e et au XVII^e siècle*, dans *BCRAA*, 21, p. 343-394 ; 22, p. 383-401.

PINOT de VILLECHENON, 1999

Marie-Noëlle PINOT de VILLECHENON, *Sèvres, Musée National de Céramique*, dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 49, p. 90.

PIRENNE, 1921

Henri PIRENNE, *Histoire de Belgique, V, La fin du régime espagnol, le régime autrichien, la Révolution brabançonne et la Révolution liégeoise*, Bruxelles.

POCHE, 1970

Emanuel POCHE, *České Sklo 17 a 18 století / Bohemian Glass of the 17th and 18th Centuries*, Prague.

RAUWS & KUYPERS, 2002

A.G. RAUWS & K. KUYPERS, *A Song on a Glass*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 421-423.

Real Fabrica de Cristales, 1988

X., *Real Fabrica de Cristales, Tecnologia y Arte del vidrio en el siglo XVIII*, San Ildefonso.

RENARD, 1905

L. RENARD, *Henri Schuermans*, dans *BIAL*, 35, p. 325-345.

RICKE, 1995

Helmuth RICKE, *Glaskunst, Reflex der Jahrhunderte*, Munich.

RIETSTAP, 1884²

Jean-Baptiste RIETSTAP, *Armorial général, précédé d'un dictionnaire des termes du blason*.

RIETSTAP & ROLLAND

Jean-Baptiste RIETSTAP & V. ROLLAND, *Planches de l'armorial général*.

RISSELIN-STEENEBRUGEN, 1951

Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Une dentelle à l'effigie de Charles II d'Espagne*, dans *Bulletin MRAH*, 23, p. 65-68.

RISSELIN-STEENEBRUGEN, 1959

Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Christophe Plantin, facteur en lingerie fines et en dentelles*, dans *De Gulden Passer*, 37, p. 74-111.

RISSELIN-STEENEBRUGEN, 1980

Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, *Trois siècles de dentelles*, Bruxelles.

RITSEMA van ECK, 1984

Pieter C. RITSEMA van ECK, *Early wheel engraving in the Netherlands*, dans *JGS*, 26, p. 86-101.

RITSEMA van ECK, 1995

Pieter C. RITSEMA van ECK, *Glass in the Rijksmuseum, II*, Amsterdam.

RITSEMA van ECK & ZIJLSTRA-ZWEENS, 1993

Pieter C. RITSEMA van ECK & Henrica N. ZIJLSTRA-ZWEENS, *Glass in the Rijksmuseum, I*, Amsterdam.

RÜCKERT, 1982

Reiner RÜCKERT, *Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München*, Munich.

SAUZAY, 1868, 1884²

SAUZAY, *La verrerie depuis les temps reculés jusqu'à nos jours*, Paris.

SCHMIDT, 1911

Robert SCHMIDT, *Die gerissenen und punktierten holländischen Gläser und verwandte Deutsche Arbeiten*, dans *Cicerone*, 3, p. 817-829.

SCHMIDT, 1912

Robert SCHMIDT, *Das Glas*, Berlin.

SCHNEEBALG-PERELMAN, 1982

Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Bruxelles.

SCHNEIDER, 1994

Norbert SCHNEIDER, *Les Natures Mortes*, Cologne.

SCHUERMANS, 1878

Henri SCHUERMANS, *Anciens grès et verres liégeois*, dans *BIAL*, 14, p. 189-197.

SCHUERMANS, 1879

Henri SCHUERMANS, *Sans titre (Il est temps de revendiquer...)*, dans *BCRAA*, 18, p. 56-62.

SCHUERMANS, 1883

Henri SCHUERMANS, *Verres à la vénitienne fabriqués aux Pays-Bas. Lettre au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, dans *BCRAA*, 22, p. 133-169 ; 2^e lettre..., Id., p. 355-374.

SCHUERMANS, 1884

Henri SCHUERMANS, *Verres à la « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 3^e lettre...*, dans *BCRAA*, 23, 1884, p. 9-50 ; *Verres fabriqués aux Pays-Bas à la « façon de Venise » et « d'Altare »*. 4^e lettre..., Id., p. 271-332.

SCHUERMANS, 1885 (1)

Henri SCHUERMANS, *Verres fabriqués aux Pays-Bas à la « façon de Venise » et « d'Altare »*. 5^e lettre..., dans *BCRAA*, 24, p. 25-97.

SCHUERMANS, 1885 (2)

Henri SCHUERMANS, *Verres liégeois « façon de Venise »*, dans *BIAL*, 18, p. 353-413.

SCHUERMANS, 1887

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » ou « d'Altare » fabriqués aux Pays-Bas. 6^e lettre...*, dans *BCRAA*, 26, p. 193-261 ; *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 7^e lettre...*, Id., p. 313-383.

SCHUERMANS, 1888

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 8^e lettre...*, dans *BCRAA*, 27, p. 197-301.

SCHUERMANS, 1889

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 9^e lettre...*, dans *BCRAA*, 28, p. 209-260.

SCHUERMANS, 1890 (1)

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 10^e lettre...*, dans *BCRAA*, 29, p. 95-173.

SCHUERMANS, 1890 (2)

H.S., *Renier Chalon*, dans *BCRAA*, 29, p. 19-24.

SCHUERMANS, 1891

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas*, dans *BCRAA*, 30, p. 66-78.

SCHUERMANS, 1892

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 11^e lettre...*, dans *BCRAA*, 31, p. 34-146.

SCHUERMANS, 1893

Henri SCHUERMANS, *Verres « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. 11^e lettre (fin)...*, dans *BCRAA*, 32, p. 61-192 ; 12^e lettre (et dernière)..., Id., p. 393-422.

SEDDON, 1995

Geoffrey B. SEDDON, *The Jacobite and their drinking Glasses*, Woodbridge.

SEEWALDT, 1995

Peter SEEWALDT, *Glas des 17. bis 19 Jahrhunderts. Rheinischen Landesmuseums Trier*, Trêves.

SERVAIS, 1955

Max SERVAIS, *Armorial des provinces et des communes de Belgique*, Bruxelles.

SHEPPARD & SMITH, 1990

Christopher R.S. SHEPPARD & John P. SMITH, *Engraved Glass. Masterpieces from Holland*, Londres.

Sint-Janshospitaal, 2, 1976

Sint-Janshospitaal 1188-1976, Cat. Expo Bruges.

SMITH, 1997

John P. SMITH, *Mallet Glass*, Londres, 1997.

SMOLDEREN, 1996

Luc SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck, sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve.

Splendeurs d'Espagne, 1985

X, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, Cat. Expo Europalia, Bruxelles.

TAIT, 1979

Hugh TAIT, *The Golden Age of Venetian Glass*, Londres.

TAIT, 1991

Hugh TAIT, *Glass, 5.000 yaers*, New York.

TERLINDEN, 1951

Charles TERLINDEN, *Les éteigneurs de Lune*, dans *Le Folklore brabançon*, p. 157-167.

TERLINDEN & CROSSLEY, 1981

A.M. TERLINDEN et D.W. CROSSLEY, *Post-medieval glass-making in Brabant: the excavation of a seventeenth-century furnace at Savenel, Nethen*, dans *Post-Medieval Archaeology*, 15, p. 177-206.

THEOPHILE, (le moine), vers 1100.

Diversarum artium schedula Theophili Presbyteri et Monachi (THEOPHILE, *Essai sur divers arts*), livre deuxième. Nombreuses transcriptions, traductions et éditions dont De l'ESCALOPIER, Charles, *Théophile prêtre et moine, Essai sur divers arts*, Paris, 1843, p. 75-115.

THEUERKAUFF-LIEDERWALD, 1968-1969

Anna-Elisabeth THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Der Römer, Studien zu einer Glasform*, dans *JGS*, 10, p. 114-155 ; 11, p. 43-69.

THEUERKAUFF-LIEDERWALD, 1994

Anna-Elisabeth THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Venezianisches Glas der Veste Coburg*, Lingen.

THIRY, 1989

Michèle THIRY, *Les verreries du Hainaut*, dans ENGEL, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 93-110.

TIJS, e.a., 1999

Rutger TIJS, e.a., *Architecture Renaissance et Baroque en Belgique*, Bruxelles.

THORPE, 1935

W. A. THORPE, *English Glass*, Londres.

TOURNEUR, 1956-57

Victor TOURNEUR, *CHALON, Renier*, dans *BN*, 29, col. 434-440.

TOURNEUR, 1964

Victor TOURNEUR, *SCHUERMANS, Henri*, dans *BN*, 32, col. 666-671.

TOUSSAINT, e.a., 1997

Jacques TOUSSAINT, e.a., *Patrimoine verrier en Namurois*, Namur.

TOUSSAINT, 1997 (1)

Jacques TOUSSAINT, *Les verreries de François de Colnet et de François Jacqmart*, dans TOUSSAINT, e.a., *Patrimoine verrier en Namurois*, p. 39-41.

TOUSSAINT, 1997 (2)

Jacques TOUSSAINT, *Les verreries et cristalleries Zoude ou une dynastie de maîtres-verriers, 1753-1868*, dans TOUSSAINT, e.a., *Patrimoine verrier en Namurois*, p. 43-117.

Transparence du verre, 1994

X, *La transparence du verre*, Cat. expo, Bruxelles.

Trois millénaires, 1958

Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique, Cat. expo, Liège.

Un temps d'exubérance, 2001

X, *Un temps d'exubérance : les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Cat. expo, Paris.

Van de CASTEELE, 1878

Désiré van de CASTEELE, *Lettre à Monsieur S... sur l'ancienne verrerie liégeoise*, dans *BIAL*, 14, p. 199-226.

Van de CASTEELE, 1887

Désiré van de CASTEELE, *2^e lettre à Monsieur S... sur l'ancienne verrerie liégeoise*, dans *BIAL*, 20, p. 453-485.

Van de CASTEELE, 1888

Désiré van de CASTEELE, *3^e lettre à Monsieur S... sur l'ancienne verrerie liégeoise*, dans *BIAL*, 21, p. 1-39.

Van de CASTEELE, 1891

Désiré van de CASTEELE, *4^e lettre à Monsieur S... sur l'ancienne verrerie liégeoise*, dans *BIAL*, 22, p. 453-485.

Van den BEMDEN, 1989

Yvette Van den BEMDEN, *Le vitrail médiéval*, dans ENGEL, e.a. *Le verre en Belgique*, p. 53-65.

Van den BOSSCHE, 2001

Willy Van den BOSSCHE, *Antique Glass Bottles, their History and Evolution (1500-1850)*, Woodbridge.

Van drinbeker, 1990

X, *Glas. Van drinkbeker tot kunstobject*, Cat. expo Anvers

VAN GEESBERGEN, 1995

Dominique VAN GEESBERGEN, *A propos de la verrerie romaine de Macquenoise*, dans *Doc. et Rapp. Charleroi*, p. 48-50.

VAN GELDER, 1958

Hélène VAN GELDER, *Achttiende-eeuwse glas-snijders in Holland*, dans *Oud Holland*, 73, 1958, p. 1-17, 90-102, 148-155, 211-219.

Van HEULE, 1958

Hélène van HEULE, *Les maîtres verriers italiens aux fours Bonhomme à Liège de 1638 à 1787*, dans *Annales du 1^{er} congrès des Journées internationales du Verre*, Liège, p. 133-143.

Van KALKEN, 1907

Frans Van KALKEN, *La fin du régime espagnol aux Pays-Bas*, Bruxelles.

VAN KEYMEULEN, 1973

André VAN KEYMEULEN, *Les trésors monétaires modernes trouvés en Belgique, 1434-1970*, Travaux du Cercle d'Etudes Numismatiques, 6, Bruxelles.

Van LOON, I, 1723, II, 1726, III, 1728, IV, 1731

Gerard Van LOON, *Beschryving Nederlandsche Historipenningen*, La Haye.

Van UYTVEN, 1991

Raymond Van UYTVEN, *De geschiedenis van Mechelen, van Heerlijkheid tot Stadsgewest*, Courtrai.

VAYSON de PRADENNE, 1932

André VAYSON de PRADENNE, *Les fraudes en archéologie préhistorique, avec quelques exemples de comparaison en archéologie générale et sciences naturelles*, Paris.

VERITA, 1985

Marco VERITA, *L'Invenzione del cristallo muranese: una verifica delle fonti storiche*, dans *Rivista della Stazione sperimentale del Vetro*, 1, p. 17-29.

VEECKMAN, e.a., 2002

Johan VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond. The Transfer of Technology in the 16th-Early 17th Century / Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà. La diffusion de la technologie au XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Anvers.

VEECKMAN, 2002

Johan VEECKMAN, *Production and Consumption of Glass in 16th and early 17th century Antwerp: the Archaeological Evidence*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 79-93.

VEECKMAN & DUMORTIER, 2002

Johan VEECKMAN & Claire DUMORTIER, *La production de verres à Anvers : les données historiques*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 69-78.

VON BASSERMANN-JORDAN & VON BERTELE, s.d. [1965?]

Ernst VON BASSERMANN-JORDAN, Hans VON BERTELE, *Montres, horloges et pendules*, Brunswick.

Von SALDERN, 1968

Axel von SALDERN, *Meisterwerke der Glaskunst aus internationalem Privatbesitz*, Düsseldorf.

Von STRASSER, 2002

Rudolf von STRASSER & Sabine BAUMGÄRTNER, *Licht und Farbe. Dekoriertes Glas Renaissance, Barock, Biedermeier. Die Sammlung Rudolf von Strasser*, Vienne – Milan.

VREEKEN, 1998

Hubert VREEKEN, *Glas. Amsterdams Historish Museum. Museum Willet-Holthuysen*, Amsterdam.

WARREN, 1973

Phelps WARREN, *Glass relating William III*, dans *JGS*, 15, p. 98-134.

WATTS & TAIT, 2007

David C. WATTS & Hugh TAIT, *Assessing the Authenticity of the Putative Sebastien Zoude Catalog of 1762*, dans *JGS*, 49, 2007, p. 153-178.

WHITEHOUSE, 2002

David WHITEHOUSE, *Introduction*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 13-22.

WILLMOTT, 2002

Hugh WILLMOTT, *Glass in London and England : Forms and Use*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 187-200.

WILLMOTT, 2004

Hugh WILLMOTT, *Venetian and Façon de Venise Glass in England*, dans PAGE, e.a., *Beyond Venice*, p. 271-297.

WOUTERS, 2002

Helena WOUTERS, *Chemical approach of 16th and 17th century Venetian and/or façon de Venise glassware excavated in Brussels*, dans VEECKMAN, e.a., *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond*, p. 409-414.

X, 1961

X, *Mise à la retraite*, dans *Bulletin MRAH*, 33, p. 114-115.

YERNAUX, 1941

Jean YERNAUX, *Contrats de travail liégeois du XVII^e siècle*, Commission Royale d'Histoire, Bruxelles.

ZOEDLER, 1996

Dietmar ZOEDLER, *Schlesisches Glas – schlesischer Gläser*, Korn.

Revues.

Annales AIHV = *Annales du Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, n°, siècle, année du congrès, (lieu et date d'édition)

1^{ère} série : *Annales du Congrès des « Journées internationales du Verre »*, 1, 1958 – 4, 1967.

2^{ème} série : *Annales du Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, 5, 1970 - ...

AFAHB = *Annales de la Fédération archéologique et Historique de Belgique*, lieu du congrès, 1, 1885 - ...

BCRAA = *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1, 1862 – 81, 1942.

BIAL = *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, Liège, 1, 1852 - ...

Bulletin MRAH = *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles

1^{ère} série : *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels*, 1, 1901-02 – 6, 1906-07.

2^{ème} série : *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels*, 1 (=7), 1908 – 4 (=10), 1911. *Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire*, 11, 1912 – 13, 1914.

3^{ème} série : *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1, 1929 - ...

BN = *Biographie Nationale*, Bruxelles, 1966-1986.

Doc. et Rapp. Charleroi = *Documents et Rapports de la Société paléontologique et Archéologique de Charleroi*, Charleroi, 1, 1864 - ...

JGS = *Journal of Glass Studies*, The Corning Museum of Glass, Corning, NY, n° 1, 1959 - ...

Addendum relatif aux catalogues de ventes

Drouot 10/12/2004

Drouot Richelieu, 9 rue Drouot, 75009 Paris, salle 2 : Vente Bailly-Pommery & Voutier.

Fischer Heilbronn 22/3/1997, 17/10/1998, 16/3/2002

Dr Fischer Heilbronner Kunst-und Auktionhaus, Trappenseeschlösschen, D 74074 Heilbronn:

Auktion 100, *Europäisches Glas*, 22/3/1997.

Auktion 108, *Europäisches Glas*, 17/10/1998.

Auktion 131, *Europäisches Glas*, 16/3/2002.

Christie's Amsterdam 16/4/2002, 5/5/2004

Christie's, Cornelis Schuytstraat 57, 1071 JG Amsterdam.

Sale AM2542 : *The Dr Anton C.R. Dreesmann Collection*, 16/4/2002.

Sale AM2622 : *European Ceramics, Dutch Delftware and Glass*, 5/5/2004.

Sotheby's Londres, 14/11/1995, 19/12/2002

Sotheby's, 34-35 New Bond Street, London W1.

The Joseph R. Ritman Collection of 16th and 17th Century Dutch Glass, 14/11/1995.

Masterpieces of European 1500-1900. A Selection from the Hida Takayama Museum of Art, 19/12/2002.

RBAHA = *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bruxelles, 1, 1931 - ...

Catalogues de ventes

Christie's Amsterdam, 16/4/2002

Christie's Amsterdam, 5/5/2004

Christie's Londres, 15/6/1994

Christie's Londres, 8/11/1999

Drouot Richelieu Paris, 10/12/2004

Fischer Heilbronn, 22/3/1997

Fischer Heilbronn, 17/10/1998

Fischer Heilbronn, 16/3/2002

GUEPIN, 1989

The Guépin Collection of 17th and 18th Century Dutch Glass, Christie's Amsterdam

KOVACEK, 1990

Michael KOVACEK, *Glas aus 5 Jahrhunderten*, Vienne

SEAGRAM

Ancienne collection Seagram, Verrerie & Objets d'Art européens, Paris, Hôtel Dassault, 15/3/2005

Sotheby's Londres, 5/6/1990

Sotheby's Londres, 25/3/1991

Sotheby's Londres, 9/2/1993

Sotheby's Londres, 9/11/1993

Sotheby's Londres, 1/3/1994

Sotheby's Londres, 15/6/1994

Sotheby's Londres, 14/11/1995

Sotheby's Londres, 25/11/1997

Sotheby's Londres, 21/3/2000

Sotheby's Londres, 10/6/2000

Sotheby's Londres, 18/12/2001

Sotheby's Londres, 19/12/2002

Sotheby's Londres, 13/12/2004

Sotheby's Londres, 22/11/2005

Sotheby's Zurich, 5/12/1991

Documents d'archives.

Jean BONHOMME, *Mémorial de Jean Bonhomme*, 1653-1662, ± 800 p.
Maastricht, Rijksarchief Limburg, Fonds de Bounam de Ryckholt, Inv. 215.

Jean BONHOMME, *Manuel Manuscrit*, vers 1653, ss., ± 460 p.
Belgique, collection privée.

Léopold BONHOMME, *Livre de comptes de la verrerie de Bruxelles*, 1667-1673, ± 400 p.
L.B., *Registre touchant le vendage de la vererie de Bruxelles En nostre Particulier, Exposita en nostre Particulier, Exposita de bouche*, Archives de la Ville de Bruxelles, Inv. 2281.

Inventaire des Objets composant la Collection d'antiquités, de verreries, de porcelaines, etc... cédée au Gouvernement par Madame la Douairière Van den Wiele de Nélis en 1848
Archives MRAH.

Glossaire

A la façon d'Altare : Formulation propre aux Bonhomme. Il s'agit vraisemblablement de formes plus ordinaires, réalisées dans un verre moins purement sodique que le verre à la façon de Venise.

A la façon de Venise : verre fin, imitant parfaitement le *cristallo* de Venise, fabriqué par des verriers italiens émigrés aux Pays-Bas, en Angleterre, en France, en Allemagne et en Bohême, durant la deuxième moitié du XVI^e et le XVII^e siècle. Chez les Bonhomme, définit les formes ultra raffinées, façonnées dans un verre de pure soude.

A l'Angleterre : désigne la production des Bonhomme influencée par les formes du verre au plomb londonien dans le dernier quart du XVII^e siècle. Se caractérise par des formes alourdies, l'usage d'un décor plastique à chaud, et coïncide souvent avec l'atteinte du *crizzling*.

Arche de recuit ou de refroidissement : couloir prolongeant le four, dans lequel les verres qui viennent d'être soufflés sont lentement acheminés vers la température ambiante afin de leur éviter un choc thermique.

Bardelles : bras du banc de verrier, sur lesquels le maître roule la canne.

Berkemeier : vieux nom néerlandais désignant une forme archaïque de *roemer* ; gobelet en verre vert, formé d'une coupe plus ou moins tronconique prolongeant un fût cylindrique creux orné de protubérances et dont la base est entourée d'un gros filament dentelé.

Blanc : en matière de verre, pièce dont la mise en forme à chaud est terminée, et qui sera décorée à froid.

Bleu wastre : selon le *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne* de GRANDGAGNAGE, le nom *waster* correspond à *vatre* = boue ; selon *l'Essai d'un glossaire wallon* de DELMOTTE, le verbe *waster* signifie gâter.

Bocal : récipient d'apparat, monté sur une jambe et pourvu d'un couvercle dont la prise est assortie à la jambe. Certains calices conservés sont des bocaux dont le couvercle a disparu.

Bouton : appellation ancienne désignant un fort renflement démarqué de la jambe ; ce terme ne tient pas compte de la différence entre bulbe creux et nœud massif.

Brandevin ou brandewijn : eau de vie de vin.

Bulbe : élément renflé de jambe composite, constitué d'une paraison soufflée de forme sphérique ou ovoïde. Le bulbe est creux par opposition au nœud qui est plein. Il est lisse quand il est soufflé à la volée et peut être mis en forme polylobée à l'outil. Soufflé au moule, il peut être côtelé ou affecter différentes formes figuratives comme des mufles de lion.

Cachons ou **caisses** : bacs de bois disposés près des bancs et autour de la halle pour recueillir les chutes des verres en cours de façonnage.

Calcar, calcaise ou **carcaise** : four spécial pour préparer la fritte, pour la première cuisson des pots ou pour recuire les vitres.

Calice : récipient d'apparat, monté sur une jambe et dont la coupe est plus haute que large. On parle de **verres caliciformes** pour des objets moins somptueux.

Calice à serpents : calice dont la jambe est constituée d'une canne de verre contenant une spirale de filigranes colorés, disposée en entrelacs symétriques, et ornée d'excroissances gaufrées rappelant des têtes d'animaux.

Calmar : grenier destiné au séchage du bois, situé dans la halle, au-dessus du four.

Canon, manchon ou cylindre : technique de soufflage du verre à vitre suivant la méthode lorraine. Consiste à étirer la vessie de verre mou en la secouant dans une fosse et, refroidie, à la débarrasser de sa calotte, la fendre au fer rouge et l'aplatir au four.

Chamotte : terre cuite pilée, utilisée comme dégraissant dans la préparation de la terre à pot.

Cive ou plateau : technique de soufflage des vitres suivant la méthode normande. Consiste à ouvrir, du côté détaché de la canne, le ballon de verre repris au pontil, et à lui faire subir une rotation rapide tout en le chauffant à l'ouvreau pour que, par la force centrifuge, il s'étale en disque.

Clair : adjectif qui définit le verre incolore et transparent. Cette notion est à nuancer en fonction des époques car, en ce domaine, la perfection n'a été atteinte que récemment.

Clisser : protéger les bouteilles d'une enveloppe de vannerie de paille ou de jonc.

Conseur : fonction connue uniquement chez les Bonhomme et originaire d'Altare où il était appelé *consore*. Le *conseur* prépare la composition, surveille le montage des pots, dirige les *tiseurs* et les garçons, recueille les verres au bout de l'arche et les compte.

Coupe : récipient dont le diamètre est supérieur à la hauteur. Partie creuse d'un calice.

Crizzling ou **crisseling** : vieux mot anglais désignant la *maladie* (incurable mais non contagieuse) du verre, qui affecte de nombreuses pièces fabriquées à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Caractérisée par un fendillement en profondeur avec décollement d'écailles et un suintement huileux, celle-ci peut aboutir à une désagrégation complète du verre. Elle est due à un mauvais équilibre chimique entre éléments vitrifiant, fondant et durcissant.

Décor (ou travail) à chaud : exécuté durant le façonnage de la pièce, dans le verre chaud et malléable. Il peut s'agir de soufflage au moule, de travail à l'outil, d'application de filaments, de filigranes, de pastilles, d'estampage, de gaufrage à la pince, etc. On parle aussi de **décor plastique**.

Décor (ou travail) à froid : exécuté lorsque la pièce est terminée. Il peut s'agir de taille, de gravure, de peinture, de dorure, etc.

Estampage : impression d'un motif en relief au moyen d'une matrice ou d'un poinçon en creux sur une pastille de verre malléable appliquée à la surface d'un vase (= **relief d'applique**).

Fers ou ferrets : tous les outils métalliques utilisés pour le façonnage de la pièce en cours de soufflage (canne, pontil, pinces, ciseaux, etc.)

Ferrasses : bacs de fer dans lesquels sont posés les verres à refroidir et qui sont progressivement tirés vers l'extrémité de l'arche. Aujourd'hui les ferrasses sont remplacées par un tapis roulant.

Filigrane : en matière de verre, décor obtenu par l'application à chaud, dans une paraison de verre clair, de filaments opaques blancs ou colorés.

Fritte : résultat de la première cuisson du mélange des trois éléments de base du verre avant l'enfournement en pots. Se fait sur la sole d'un four spécial en remuant constamment la composition pour éviter l'agglomération en plaques.

Gobelet : récipient généralement apode, dont la hauteur est égale ou supérieure au diamètre.

Groisil, grésil ou groisin : déchets de verre tombés en cours de façonnage ou récupérés chez le consommateur, nettoyés, pilés et recyclés dans la composition ; le groisil facilite la fusion.

Humpen ou Wilkomm : très haut gobelet cylindrique d'une capacité de plusieurs litres, qui se passait de mains en mains dans les réunions de compagnies et corporations.

Hypocras ou vin d'Hippocrate : tonique fort comme le vin et doux comme le miel, à base de vin blanc léger dans lequel on fait macérer cannelle, girofle et vanille avec du sucre, et que l'on filtre après quinze jours.

Jambe : partie intermédiaire, plus ou moins élevée, d'un récipient, destinée à écarter la coupe du pied. La jambe peut être une simple tige étirée, être composée de bulbes, de nœuds, ou revêtir une forme plus complexe.

Kali : alcali utilisé comme fondant dans la composition du verre. Suivant les régions, peut désigner de la soude ou de la potasse.

Lattimo : verre opaque blanc de lait, inventé à Venise au XVe siècle pour imiter la porcelaine de Chine. Étiré en filaments, il sert à la composition des décors en filigrane.

Losse : = louche (GRANDGAGNAGE).

Mailloche : sorte de forme creuse en bois, munie d'un manche, dans laquelle le maître tourne la pièce tout en la soufflant.

Marbre : table de fonte sur laquelle est roulée la paraison afin de bien l'arrondir et de durcir légèrement sa surface extérieure pour la souffler.

Massacotta : produit de la pulvérisation de la fritte chaude dans l'eau froide, après une deuxième cuisson dans un pot de fusion ; utilisé pour un verre de plus belle qualité.

Mastarlette, mosterlette, mosternette, monsterlette : la *mostelette* désigne un poisson d'eau douce (HAUST, *Dictionnaire du wallon liégeois*) mais aucune relation avec le verre ne semble pouvoir être établie.

Métal : terme employé par les verriers pour désigner le matériau qu'ils travaillent : le verre en fusion.

Mezza stampaura : décor à chaud consistant en une paraison partiellement soufflée au moule et intégrée dans une pièce soufflée à la volée.

Millefiori : verre mosaïqué composé de l'assemblage de segments de cannes colorées.

Nipt diamond waies : formulation utilisée par Ravenscroft en 1677 (=nipped diamond-wize) pour un décor à chaud consistant en côtes verticales soufflées au moule et ensuite pincées en X à la surface du verre. Très présent dans les verres à l'Angleterre des Bonhomme à la fin du XVIIe siècle.

Nœud : fort renflement démarqué d'une jambe composite, constitué d'une masse de verre, parfois allégée par l'introduction d'une bulle d'air.

Or aventuriné : feuille d'or appliquée sur une pièce en cours de façonnage et qui se pulvérise au cours des réchauffes successives, prenant l'aspect pailleté de la pierre d'aventurine.

Ouvreau : ouverture pratiquée dans la paroi du four, par où l'on introduit la canne pour cueillir le verre en fusion dans le pot.

Pachousse ou **pachoutte** : Selon DELMOTTE, *pacus* désigne un entrepôt de marchandises.

Paraison : petite masse de verre en fusion cueillie au bout de la canne et soufflée pour être mise en forme au gré de plusieurs réchauffes. Petite masse de verre en fusion cueillie au bout d'un pontil pour appliquer des gouttes, des pastilles, des filaments, etc.

Paulseroone : nom donné à la potasse de Dantzig (couronne de Pologne)

Piédouche : pied s'élevant en son centre en forme de piédestal.

Pontil : barre de fer pleine avec laquelle le garçon reprend, au moyen d'une petite paraison, la pièce soufflée à l'extrémité opposée à la canne. Le pontil laisse une marque de cassure au cul de la pièce.

Possin ou **posson** : selon GRANGAGNAGE et HAUST, *poson* correspond à pinte (à bière), cruche, burette, carafe, etc.

Rafle : hotte de colporteur dont la partie supérieure forme un angle pour couvrir la tête du porteur.



Recettier : livre de recettes de verre et de coloration.

Relief d'applique : impression d'un motif en relief au moyen d'une matrice ou d'un poinçon en creux sur une pastille de verre malléable appliquée à la surface d'un vase (= **estampage**).

Restillon ou **rostillon** : selon DELMOTTE, *roste* signifie ivre.

Rochetta : variété de salicorne dont on extrait de la soude.

Roemer : nom d'origine allemande désignant un gobelet en verre verdâtre, formé d'une coupe plus ou moins ovoïde prolongeant un fût cylindrique creux orné de pastilles estampées, monté sur un pied évasé obtenu par l'enroulement d'un filament de verre. C'était le verre le plus commun dans le nord-ouest de l'Europe pour la consommation du vin blanc.

Rossolis ou **rosolio** : macération de pétales de roses rouges, de fleurs d'oranger, de cannelle et de girofle dans l'alcool. Après distillation de ce mélange, on ajoute du sirop de sucre et un peu d'alcoolat de jasmin et on colore avec du carmin

Salicorne : variété d'algue de Méditerranée et de l'Atlantique, dont on extrait la soude.

Soda, souda ou **suda** : nom donné à la soude en provenance d'Alicante, de Syrie (de *Soria*) ou du Levant.

Soufflé à la volée : la paraison soufflée à l'air libre prend naturellement la forme d'un ballon ; elle peut ensuite être ouverte ou mise en forme à l'outil lorsqu'elle est encore malléable.

Soufflé au moule : la paraison est soufflée dans une forme creuse qui y imprime une forme ou un motif prédéterminé.

Spaanse asschen : cendre de *barilla* ou algues d'Alicante.

Tazza : nom italien désignant une coupe sur jambe. Il est surtout utilisé pour les coupes très plates et évasées.

Tiseur : dans une verrerie, l'ouvrier qui entretient le foyer jour et nuit. Dans l'*Encyclopédie*, le *tisard* correspond à l'alandier ou foyer du four ; chez Bonhomme le *tisonnier* est la grille qui supporte le foyer.

Vinpierre : sel de tartre des tonneaux.

Zaffre : saphir.

Musées et collections

Musées belges

Anvers, Vleeshuis : C 17, 26

Bruges, Hôpital Saint-Jean : C 110

Bruges, Musée Gruuthuse : C 131

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Porte de Hal → Arts décoratifs et industriels → Cinquantenaire) : C 11, 19, 20, 22, 31, 38, 39, 40, 41, 55, 60, 71, 74, 77, 87, 88, 94, 102, 107, 113, 120, 123, 130, 138

Charleroi, Musée du Verre : C 48, 66, 68, 103

Ecaussinnes-Lalaing, Château-fort, Fondation Van der Burch : C 5, 14, 16, 33, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 67, 143, 144, 145, 146, 147

Gand, Musée de la Byloke : C 106

Liège, Musée d'Archéologie et des Arts décoratifs, (Musée Curtius, Musée du Verre) : C 7, 23, 24, 58, 64, 92, 93, 121, 128, 129, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142

Musées étrangers

Berlin, Kunstgewerbe Museum : C 116

Birmingham Alabama, Museum of Art : C 47

Bonn, Landesmuseum : C 101

Cobourg, Veste : C 49

Corning, Museum of Glass : C 6, 44, 72

Douai, Musée de la Chartreuse : C 9, 133

Ecouen, Musée National de la Renaissance : C 37, 46, 69, 118

La Haye, Gemeente Museum : C 90

Londres, British Museum : C 15

Londres, Victoria & Albert Museum : C 13, 60, 125

Munich, Bayersichen Nationalmuseum : C 49, 57

New Orleans, Isaac Delgado Museum : C 132

Paris, Musée du Louvre : C 4

Prague, Musée des Arts décoratifs : C 100

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen : C 8

Sèvres, Musée National de la Céramique : C 96

Stuttgart, Württembergisches landesmuseum : C 124

Trêves, Landesmuseum : C 25, 112

Collections privées actuelles

Anvers, Collection de Berthier de Sauvigny : C 30

Mayence, Collection Jenaer Glaswerk Schott Gen. : C 42, 75

Mozet, Collection de Bonhome : C 97

Nederokkerzeel, Collection Van Noten : C 148

New York, Collection Von Strasser : C 43, 49, 51, 71, 109

Paris, Collection C.....t : C 87, 104

Paris, Collection Lemoine : C 115

Ternat, Collection Malfaison : C 63, 91

Anciennes collections et leur destinée

Ancienne collection Baar (Musée du Verre, Liège) : C 7, 23, 24, 58, 64, 121, 128, 137, 139, 140, 141, 142

Ancienne collection Biemann (vendue en 1984) : C 49

Ancienne collection de Renesse-Breidbach (MRAH) : C 94, 113, 138

Ancienne collection D'Huyvetter (MRAH, Musée National de La Renaissance à Ecouen, British Museum) : C 35, 37, 46, 69, 73, 76, 105, 118

Ancienne collection Guépin (vendue en 1989) : C 18, 21, 28, 34, 56

Ancienne collection Krug (vendue en 1965) : C 79

Ancienne collection Schuermans (Musée du Verre, Liège) : C 24

Ancienne collection Seagram (vendue en 2005) : C 45

Ancienne collection van den Wiele (MRAH) : C 19, 36, 40, 41, 107, 123

Ancienne collection Wolf (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart) : C 124

Legs de Biefve (MRAH) : C 38

Legs Lhoest (MRAH) : C 88

Legs Verhaege de Naeyer (MRAH) : C 31, 120

Legs Vermeersch (MRAH) : C 20, 22, 70, 84

Index

A.

ACTEON ; Ch. I.B.4.
 ADAM et EVE : **C 56** ; Ch. I.A.3, I.B.4, I.B.6 ; *pl. 60*.
 Agneau pascal : **C 143** ; Ch. I.B.6.
 AGRICOLA, Georg Bauer : Ch. I.A.1, I.A.4, II.C.4, II.D.2.
 Aigle impériale: **C 124** ; Ch. I.B.6.
 l'ALBANE : Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl. 104*.
 ALBE, duc d' : **C 13** ; Ch. I.B.3, I.B.7.
 ALBERT et ISABELLE, archiducs : **C 38** ; Ch. I.A.4, I.B.5, I.B.6 ; A. 8.
 Altare : Ch. I.B.3, II.B.7, II.B.13, II.D.2 ; A. 10.
 Altmünden : Ch. I.A.4, I.B.5.
 Amsterdam : **C 11, 15** ; Ch. I.A.3, I.A.4, I.B.1, I.B.3, I.B.5, I.B.7, II.D.2 ; A.6.
 Andenne : Ch. I.B.3, II.D.2.
 ANTOINE, bâtard de Bourgogne : **C 38** ; Ch. I.B.4.
 Anvers : **C 1, 11, 13, 21, 22, 24, 26, 36, 49, 55, 128, 136** ; Ch. I.A.3, I.A.4, I.B.1, I.B.2, I.B.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.B.4, II.D.2 ; A.5, 6, 7 ; *pl. 28, 38, 152*.
 Augsbourg : Ch. I.A.4, II.C.5, II.C.8 ; A. 8.

B.

BACCHUS: **C 125, 132** ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl. 148-149, 156*.
 Barbençon : **C 16, 61, 145** ; Ch. I.B.3, I.B.4, I.B.6, I.B.7, II.B.5 ; A.7, 11, 12.
 BAROVIER, Angelo : Ch. I.A.2, I.B.3.
 De BAVIERE, Ferdinand : Ch. I.B.3.
 De BAVIERE, Jean-Théodore : **C 138** ; Ch. I.B.5, I.B.6, I.B.7 ; *pl. 163*.
 De BAVIERE, Joseph-Clément : **C 124** ; Ch. I.B.5, I.B.6.
 De BAVIERE, Maximilien : Ch. I.A.4.
 De BAVIERE, Maximilien-Emmanuel : **C 124** ; Ch. I.B.6.
 De BAVIERE, Maximilien-Henry : Ch. I.B.3, II.C.7.
 Beauwelz : **C 52, 64** ; Ch. I.B.2, I.B.4, I.B.6 ; A.3, 4, 5, 9, 11, 12, 15.
 De BERGHES, Georges-Louis : **C 137** ; Ch. I.B.5, I.B.6, I.B.7 ; *pl. 162*.
 Berlin : Ch. I.A.4, I.B.5, I.B.6.
 BERTELLY (Berteli) : **C 88** ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl. 109*.
 BEUGNIES : **C 64** ; Ch. I.B.6.
 Binche : **C 2, 3** ; Ch. I.B.4, I.B.6, I.B.7 ; A.7, 13 ; *pl. 2*.
 Du BOIS-DURSENS : **C 64** ; Ch. I.B.4 ; *pl. 70*.
 Du BOIS de Harnes, Du BOIS d'Inchy : **C 64** ; Ch. I.B.4 ; *pl. 70*.
 BONHOMME, Henri : Ch. I.B.3, I.B.7, II.A.1, II.A.2, II.B.2, II.B.7, II.B.8, II.B.9, II.B.13, II.C.1, II.C.4, II.C.5, II.C.6, II.E.1.
 BONHOMME, Jean I : Ch. I.B.3, I.B.5, II.A.1, II.A.2, II.B.2, II.C.1.
 BONHOMME, Jean II : Ch. I.B.5, I.B.7, II.A.1, II.A.2, II.B.7, II.B.8, II.C.1, II.C.3, II.C.4, II.C.5, II.C.6, II.C.7, II.C.8, II.D.1, II.D.2, II.E.1.

BONHOMME, Léonard : C 97 ; Ch. I.B.3, I.B.5, II.A.1, II.A.2, II.B.7, II.B.8, II.B.9, II.B.13, II.C.1, II.C.6, II.E.1.
 BONHOMME, Léopold : Ch. II.A.1, II.A.2, II.B.2, II.B.10, II.E.1.
 BONHOMME, verreries : C 30, 38, 43, 44, 45, 55, 61, 84, 96, 106, 109, 113, 114, 123, 124, 135 ; Ch. I.A.4, I.B.1, I.B.2, I.B.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.A.1, II.A.2, II.B.2, II.B.5, II.B.6, II.D.2, II.E.1.
 De BOUNAM de RYCKHOLT : Ch. II.A.1, II.C.2, II.C.5.
 BOURBON : C 37 ; Ch. I.A.4, I.B.4, I.B.6.
 De BOURGOGNE, Guillaume-Charles-François, comte de Wacken : C 38 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl. 40*.
 Du BRAY, Armand, Gérard et Guillaume : C 16 ; Ch. I.B.4 ; *pl. 16*.
 BRUEGEL, Jean le jeune : C 123 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 104, 146*.
 BRUEGEL, Pierre : C 80 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 97*.
 Bruges : C 110, 131 ; Ch. I.A.3, I.B.3, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.B.4.
 Bruxelles : C 22, 23, 27, 30, 45, 55, 84, 96, 97, 100, 102, 106, 109, 113 ; Ch. I.A.3, I.B.1, I.B.2, I.B.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.A.2, II.B.2, II.B.5, II.B.6, II.B.7, II.B.8, II.B.11, II.C.1, II.C.2, II.C.3, II.C.4, II.C.6, II.D.2 ; A.7.
 BUQUOY, comtes de : Ch. I.A.2, I.A.4.
 BURNOT, Edme : C 24 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 26*.

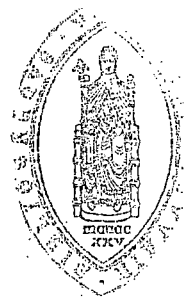
C.

CALONNE de BEAUFAICT : C 60 ; Ch. I.B.6.
 CARREÑO de MIRANDA, Juan : C 24 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 25*.
 Cassel : Ch. I.A.4, I.B.6, I.B.7.
 Catalogue Colinet : voir Monstrance de Beauwelz.
 Cathédrale Saint-Rombaut : C 58, 63 ; Ch. IB6 ; *pl. 63-64, 68*.
 Charité : C 65 ; *pl. 72*.
 Charité chrétienne : C 31 ; *pl. 33*.
 CHARLES II d'Espagne : C 24, 38 ; Ch. I.B.4, I.B.6, II.B.11 ; *pl. 24*.
 CHARLES II enfant : C 96, 97, 98, 99, 115, 116 ; Ch. I.B.5, I.B.6, I.B.7 ; *pl. 116-121, 138-138bis*.
 CHARLES VI d'Autriche : C 59, 64, 136 ; Ch. I.B.3, I.B.4, I.B.6.
 CHARLES III de Lorraine : C 68 ; Ch. I.B.4 ; *pl. 75*.
 CHARLES QUINT : C 21 ; Ch. I.B.1, I.B.4, I.B.6 ; A. 4, 8, 11, 12.
 Charleroi : Ch. I.B.2, I.B.3 ; A.3.
 Chimay : C 52 ; Ch. I.B.3, I.B.4 ; A.2, 4, 5, 7, 9.
 Christ : C 31, Ch. I.B.6.
 CHRISTINE de Suède : C 24, 128 ; Ch. I.B.4, I.B.6, II.C.5.
 CINGANO, Francisco : Ch. II.B.4, II.B.7, II.B.8, II.B.13, II.E.1.
 De CLIEVER : C 59, Ch. IB5.
 COELS, Nicolas : C 15 ; Ch. I.B.4 ; *pl. 15*.
 COLBERT : C 59, 61 ; Ch. I.A.3, I.B.4, I.B.6, I.B.7 ; *pl. 66*.
 COLNET ou COLINET : C 66 ; Ch. I.B.3, I.B.6, I.B.7, II.B.5, II.C.6 ; A.3, 4, 5, 6, 11, 12.
 COLNET, François : C 66 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl. 73*.
 De COLNET, François-Hyacinthe : Ch. I.B.3.
 De COLNET, Nicolas et Adrien : Ch. I.B.3 ; A.7.
 Cologne : C 10 ; Ch. I.A.3, I.B.3, I.B.5 ; A.5.
 CONDE : C 64 ; CH. I.B.3, I.B.6.

Congrès d'Aix-la-Chapelle : C 61 ; Ch. I.B.4.
 Congrès de Nimègue : C 61 ; Ch. I.B.4.
 COUPREMANE, Curé : A. 9, 11.
 Cour Napoléon du Louvre : C 4 ; *pl.* 3.
 Croix de Bourgogne : C 21, 22, 23, 46, 97, 98, 99, 115, 116 ; Ch. I.B.5, I.B.6.
 De CROÿ : C 52, 53 ; Ch. I.B.4 ; A. 12 ; *pl.* 54.

D.

DANDALO, Marco : Ch. II.B.4, II.B.13.
 DE BOIS : C 64 ; Ch. I.B.6.
 DEMOULIN : C 64 ; Ch. I.B.6.
 DENTE, Marco : C 1 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 1.
 DESANDROUIN : C 68 ; Ch. I.B.3, I.B.4 ; *pl.* 75.
 Dessau : Ch. I.A.4.
 DE TIEU : C 64 ; Ch. I.B.6.
 DE VOS, Martin : Ch. I.A.4, I.B.6.
 DIANE : C 90, 103 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 111, 125.
 DIANE et ACTEON : C 58, 63 ; Ch. I.A.4, I.B.6 ; *pl.* 69.
 Dinant : Ch. I.B.3, II.D.2.
 Dixmude : C 12 ; Ch. I.B.2, I.B.4, I.B.6.
 DORIA, Giovanni Andrea, prince : Ch. I.A.3, I.B.4.
 De DORLODOT : C 147 ; Ch. I.B.3 ; A. 10.
 Dresde : Ch. I.A.4, I.B.3, I.B.6, I.B.7, II.C.3.
 Drie Sanctinnen de Bruges : C 131 ; Ch. I.B.5, I.B.6, I.B.7 ; *pl.* 155.
 DROESBECK, Joost : C 109 ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl.* 132.
 DU QUESNE, Matthieu : Ch. I.A.4, I.B.3.
 DU QUESNOY, Jérôme l'ancien : C 83 ; Ch. I.B.6.
 DURSSENS : C 64 ; Ch. I.B.6.



E.

D'ELDEREN, Jean-Louis : C 113 ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl.* 136.
 L'Encyclopédie : Ch. I.B.3, II.B.7, II.D.2.
 Engis : Ch. I.B.3, II.D.2.
 Eteigneurs de Lune malinois : C 58, 63 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl.* 63-64, 68.
 Van der EYCKEN : C 13 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 13.

F.

Du FAING, Gilles : Ch. I.B.5, I.B.6.
 Du FAING, Philippe François : C 71 ; Ch. I.B.5, I.B.6.
 Du FAING et MOREL de TANGRY : C 71, 83, 86, 102 ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl.* 80-81.
 FAYDHERBE, Luc : Ch. I.B.6 ; *pl.* 104.
 De FER, Marc : Ch. II.B.7, II.B.13.
 FERDINAND II : Ch. I.A.3, II.C.4 ; A. 7.
 FERDINAND III : Ch. I.B.3, II.A.1, II.C.2, II.C.4, II.C.5.

FONTANA : Ch. I.A.2, I.A.4.
 Foulcaumont ou Fauconmont : Ch. I.B.3, II.D.2.
 Franc de Bruges : C 131 ; Ch. I.B.6.
 Francfort : C 99, 114 ; Ch. I.A.4, I.B.6, I.B.7.
 Von FRANCKEN-SIERSTORPFF, archevêque : C 136 ; Ch. I.B.5 ; *pl. 161*.
 FREDERIC-GUILLAUME Ier de Brandebourg : Ch. I.A.4, I.B.6.
 FREDERIC-HENRY : C 53 ; Ch. I.A.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6 ; *pl. 57*.

G.

GAMBETTE, Bernard : Ch. II.B.7, II.B.13.
 Gand : C 38, 66, 70 ; Ch. I.B.2, I.B.3 ; I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.B.4.
 Gilly : C 67 ; Ch. I.B.3 ; *pl. 74*.
 De GLEN, Jean : Ch. II.A.1, II.A.1.
 De GLEN, Marie et Ode : Ch. I.B.3, II.A.1, II.B.2, II.B.7, II.B.9, II.B.13.
 GONDELACH, Franz : Ch. I.A.4, I.B.5, I.B.6.
 GREENE, John : Ch. I.B.7, II.B.6 ; A. 8.
 GRIDOLPHI, Philippe : C 9, 11 ; Ch. I.B.3.
 Groningue : C 21, 139 ; *pl. 164*.
 Guerre de Trente ans : Ch. I.A.3, I.A.4.
 Gueux : C 4, 7 ; Ch. I.B.6.
 GUICHARDIN : Ch. I.B.3.
 GUILLAUME II : Ch. I.B.4, I.B.6.
 GUILLAUME III : C 56, 123 ; Ch. I.A.4, I.B.4, I.B.6.
 GUILLAUME V de Bavière : Ch. I.A.2, I.A.4.
 GUNDELACH, Benedictus : Ch. I.A.4, I.B.5.
 GUNDELACH, Engelhardt : Ch. I.A.4, I.B.5.

H.

HABSBOURG : C 21, 24 ; Ch. I.B.5, I.B.6, I.B.6.
 HACKEN, Matthieu : Ch. I.B.3, II.A.1.
 Hainaut : C 21 ; Ch. I.B.6.
 La Halbardière de Gand : C 106 ; Ch. I.B.4 ; I.B.5, I.B.6, II.B.3, II.C.3.
 Hall en Tyrol : C 3, 16 ; Ch. I.A.3, I.B.4.
 HAMAIDE : C 59 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl. 65*.
 Helmbach : Ch. I.A.2, I.A.4.
 De HENNEZEL : Ch. I.B.3 ; A. 10.
 D'HEUR, Jean Tilman : Ch. I.B.7, II.A.1, II.A.2.
 De HODEIGE (HODAIGE), Jean et Nicolas : C 85 ; Ch. I.B.5, I.B.6, II.C.3 ; *pl. 105*.
 Hôpital Notre-Dame de La Poterie : C 110 ; Ch. I.B.6.
 Hôpital Saint-Jean : C 110 ; Ch. I.B.6.
 De HOSDAIN ou HOSDEN : C 117, Ch. I.B.6, II.C.3 ; *pl. 139*.
 Hospice Saint Julien : C 110 ; Ch. I.B.6.
 HUYDECOOPER, Joan : Ch. I.A.4 ; *pl. 133*.

I.

INNOCENT XI, pape : **C 36** ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl. 38*.

J.

Jelenia Gora (Hirschberg) : **C 131, 142** ; Ch. I.A.4, I.B.5.

JONGELINCK, Jacques : **C 125** ; Ch. I.B.6.

Journal d'Amandt Collinet : A. 9, 10, 11.

JUZAINÉ, avocat : Ch. II.C.2, II.C.3.

K.

KALDENBACH, J.W. : **C 58, 63** ; Ch. I.B.4 ; *pl. 69*.

KUNCKEL, Johann : Ch. I.A.4, I.B.3, II.C.4.

KUNCKEL, Georg-Ernst : **C 138** ; Ch. I.A.4.

L.

LABHARDT, Christoph le vieux : Ch. I.A.4, I.B.5.

De LACQUES, Marc : Ch. II.B.4, II.B.13.

La Haye : Ch. I.A.3, I.A.4, I.B.3.

De LAME, Jean : **C 11** ; Ch. I.B.3.

Lauenstein : Ch. I.B.3, I.B.5.

LEHMANN, Caspar : Ch. I.A.4, II.C.3.

LÉOPOLD I^{er} d'Autriche : **C 40, 85, 124** ; Ch. I.A.3, I.B.5, I.B.6, II.C.5.

Léproserie de la Madeleine : **C 110** ; Ch. I.B.6.

Liberté : **C 140** ; *pl. 165*.

LIBON : **C 135** ; Ch. I.B.5, II.C.3 ; *pl. 160*.

LIBON, Guy : Ch. I.B.3, I.B.5, II.A.1.

Liège : **C 23, 27, 45, 49, 84, 109, 113** ; Ch. I.A.4, I.B.1, I.B.2, I.B.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.A.1, II.A.2, II.B.2, II.B.5, II.B.7, II.B.11, II.C.3, II.C.5, II.D.1, II.D.2 ; A.5, 6, 7, 10.

Lille : Ch. I.B.2, I.B.3, I.B.6, I.B.7.

LM (monogramme) : **C 110** ; Ch. I.B.5.

Londres : **C 132** ; Ch. I.A.2, I.A.3, I.A.4, I.B.3, I.B.7 ; A.6.

LONFELS, Jacques : Ch. II.B.7, II.B.13.

LOUIS XIV : **C 124, 133** ; Ch. I.A.4, I.B.1, I.B.4, I.B.5, I.B.6 ; *pl. 157-158*.

Louvain : Ch. II.B.4, II.B.5.

Lys des Bourbon : **C 37, 133** ; Ch. I.B.6.

De LYSLE, Antoine : Ch. I.A.3.

M.

De Maagd van Gent ou la Pucelle de Gand : **C 106** ; Ch. I.B.6.

Maastricht : C 27, 59, 61, 123, 124 ; Ch. I.B.3, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.B.13, II.C.1, II.C.2, II.C.4, II.C.5, II.D.1, II.D.2.
 Macquenoise : C 16 ; Ch. I.B.2, I.B.4 ; A.2, 5, 9.
 Maître Christophe : Ch. I.B.5, II.C.3, II.C.8.
 Maître CM ou CfM : C 48 ; Ch. I.A.3, I.B.4.
 Maître du gobelet de Koula : Ch. I.B.5.
 Malines : Ch. I.B.2, I.B.3, I.B.6.
 La Mallène : Ch. I.B.3, II.D.2.
 MANGELSCHOTS, J. : C 12 ; Ch. I.B.4.
 Manneken Pis : C 83 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 100-101*.
 MARGUERITE D'AUTRICHE : Ch. I.B.3 ; A. 11.
 MARIE-ANNE D'AUTRICHE, reine régente d'Espagne : C 24, 88 ; Ch. I.B.4 ; I.B.5, I.B.6 ; *pl. 24*.
 MARIE DE HONGRIE : Ch. I.B.3, I.B.4 ; A.7, 13.
 MARIE II STUART ou MARY : C 27 ; Ch. I.B.4 ; *pl. 29*.
 MARIUS, Louis : Ch. I.B.3, II.A.1, II.B.13.
 MASSART, François : Ch. II.B.7, II.B.13.
 MASSARO, Bathélémy : Ch. I.B.3, II.E.1.
 MASSARO, Ottavio : Ch. I.B.3, I.B.7, II.E.1.
 MASSENAIRE, François : Ch. II.B.7, II.B.13.
 MAURICE DE NASSAU : C 15 ; Ch. I.B.4, I.B.6.
 MAZARIN : C 61 ; Ch. I.B.6, II.C.8.
 MAZZOLAO, Paolo : C 61 ; Ch. I.B.7, II.E.1.
 MERRET, Christophe : Ch. I.B.3, II.C.4, II.D.2.
 Milan : Ch. I.A.3, I.A.4.
 MINERVE : C. 111 ; Ch. I.B.6 ; *pl. 135*.
 MISERONI : Ch. I.A.2, I.A.4, I.B.6.
 MOLS, Jacques : Ch. I.B.3, II.B.9.
 Momignies : C 16, 64 ; Ch. I.B.2, I.B.4 ; A.1, 5, 9, 11.
 MONGARDO ou MONGARDA, Ambrosio : C 9, 11 ; Ch. I.B.3, I.B.4.
 Mons : Ch. I.B.2, II.B.4 ; A. 7, 15.
 Monstrance de Beauwelz ou catalogue Colinet : C 11, 52 ; A. 3, 5, 6, 8, 10, 11, 13.
 MOOLEYZER, Willem : C 29, 34 ; Ch. I.A.3, I.B.4, I.B.7.
 MOREAU, Colas : Ch. II.B.7, II.B.13.
 MOREL de TANGRY, Pétronille Isabelle : C 71 ; Ch. I.B.5.
 MORELLI, Alvise : Ch. I.B.7, II.B.6 ; A. 8.
 MÜLLER, Michaël : Ch. I.A.2, I.A.4, I.B.3.
 Munich : Ch. I.A.4, II.C.3, II.C.5.
 Murano : C 49 ; Ch. I.A.2, I.A.3, I.B.3, I.B.7, II.B.7 ; A.4.

N.

Namur : C 21 ; Ch. I.B.1, I.B.2, I.B.3, I.B.4, I.B.5, II.C.1, II.C.2.
 NERI, Antonio : Ch. I.A.4, II.D.2.
 De NIEULANDT, Catherine : C 70 ; Ch. I.B.5.
 Nimègue : C 1 ; Ch. I.B.7 ; *pl. 1*.
 NIZET : C 140, 141 ; Ch. I.B.3.
 Nové Hradý (Gratzen) : Ch. I.A.2, I.A.4.

Nuremberg : C 70, 77, 79, 84, 99, 106, 125, 132 ; Ch. I.A.3, I.A.4, I.B.4, I.B.5, I.B.6, I.B.7, II.C.3, II.C.5, II.C.8.

O.

OPHOVEN, Hendrick : Ch. II.A.1, II.A.2, II.B.7, II.B.13.

OPHOVEN, Laurent et ou Lensen : II.B.7, II.B.13.

ORANGE, dynastie : Ch. I.A.3, I.B.6, I.B.7.

Oranienbaum : Ch. I.A.4, I.B.5.

Ordre de la Toison d'Or : C 21, 37 ; Ch. I.B.4, I.B.6.

Ordre du Saint-Esprit : C 37, 133 ; Ch. I.B.4, I.B.6.

Ordre militaire de Saint-Jacques : C 38 ; Ch. I.B.6.

Ougrée : Ch. I.B.3, II.D.2.

P.

Palais de Marie de Hongrie : C 2, 3 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl.* 2.

Palais du Coudenberg : Ch. I.B.5, I.B.6.

Paris : C 4 ; Ch. I.A.4, I.B.7.

PASQUETTI, Jacomo : C 11 ; Ch. I.B.3.

De PASSE, Crispin : C 58, 63 ; Ch. I.B.6.

PEELLAERT : C 131 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 155.

PERROT, Bernard : C 146 ; Ch. I.A.4.

PHILIPPE II : C 13 ; Ch. I.A.2, I.A.4, I.B.4, I.B.6, I.B.7 ; A. 4, 12.

PHILIPPE IV : C 21, 22, 23, 24, 38, 40, 70, 71, 115 ; Ch. I.B.1, I.B.3, I.B.4, I.B.5, I.B.6, II.B.11.

PHILIPPE V : C 37, 61 ; Ch. I.A.4, I.B.1, I.B.5, I.B.7 ; *pl.* 39.

PHILIPPE LE BON : C 38 ; Ch. I.B.3, I.B.4, I.B.6.

POMPEÏO, Vinvenzo : Ch. I.B.3 ; I.B.4, I.B.7.

Potsdam : Ch. I.A.4, I.B.7.

Prague : Ch. I.A.4, I.B.3, II.C.2, II.C.3, II.C.4, II.C.5.

De PRIEMER, Antoine : C 9 ; Ch. I.B.4 ; *pl.* 8.

Prudence : C 65 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 72.

Pucelle de Gand : C 106 ; Ch. I.B.6, II.B.3 ; *pl.* 128.

PYRAME et THISBE : C 89, 114 ; Ch. I.A.4, I.B.6 ; *pl.* 110, 137.

R.

Ratisbonne : Ch. II.C.4, II.C.5.

RAVENSCROFT, George : C 132 ; Ch. I.A.2, I.A.3, I.B.3, I.B.7, II.E.1.

Van REEDE d'AMERONGEN, Godaert Adriaan : Ch. I.A.4, I.B.5 ; *pl.* 92.

Rempart des Moines : Ch. I.B.3, II.B.9.

Requête au prince de Chimay : A. 9, 10, 11.

RIOTTI, Francisco : Ch. II.B.4, II.B.8.

Rivage : Ch. I.B.3, II.B.9.

RODOLPHE II : Ch. I.A.2, I.A.4.

Rotterdam : C 8 ; Ch. I.A.3, I.B.4, I.B.7 ; *pl.* 7.

S.

- Saint-Empire : C. 40, 124 ; *pl.* 44, 147.
 Saint Jean Baptiste : C 47, 87 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 50, 107.
 Saint-Nicolas-en-Glain : Ch. I.B.3, II.D.2.
 Saint Paul : C 47 ; Ch. I.B.6 ; *Pl.* 50.
 Saint-Paul de Liège : C 85 ; Ch. I.B.6.
 Saint-Rombaut de Malines : C 58, 63 ; Ch. I.B.6.
 Sainte Barbe : C 131 ; Ch. I.B.6.
 Sainte Catherine : C 131 ; Ch. I.B.6.
 Sainte-Croix de Liège : Ch. II.A.1, II.C.1, II.C.2, II.C.3, II.C.5, II.D.1.
 Sainte Madeleine : C 131 ; Ch. I.B.6.
 SANTINI, Francisco : Ch. I.B.7, II.B.4, II.B.7, II.B.8, II.B.13, II.E.1.
 SAVONETTI, Francesco : C 22 ; Ch. I.B.3, II.B.8, II.B.13, II.C.6.
 SCHMIDT, Johan Wolfgang : Ch. I.A.4, I.B.5.
 Von SCHÖNBORN, Lothar-Frans : C 124 ; Ch. I.B.5.
 SCHWANHARDT, Georg le jeune : Ch. I.A.4, I.B.5.
 SCHWANHARDT, Georg le vieux : C 77 ; Ch. I.A.4, I.B.5.
 SCHWANHARDT, Heinrich : Ch. I.A.4, I.B.5.
 SCHWINGER, Hermann : C 125 ; Ch. I.A.4, I.B.5.
 SCORION : C 59 ; Ch. I.B.4, I.B.6 ; *pl.* 65.
 S'Hertogenbosch : Ch. I.B.1, I.B.3.
 SOLIS, Virgil : C 114 ; Ch. I.A.4, I.B.6.
 Spa : Ch. I.B.3, II.C.1, II.C.2, II.C.8.
 SPILLER, Gottfried : Ch. I.A.4, I.B.5.

T.

- TEMPESTA, Antonio : C 27, 39, 57, 72, 74, 77, 91, 92, 109, 118, 127 ; Ch. I.A.4, I.B.4, I.B.5, I.B.6.
 TENIERS, David III : Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl.* 118.
 THEOPHILE, le moine : Ch. I.A.1, II.C.8, II.D.2.
 TIJBOUT, Johannis : C 56 ; Ch. I.B.4.
 Toison d'Or : C 21, 22, 23, 24, 46, 52, 96, 97, 98, 99, 115, 116, 124 ; Ch. I.B.4, I.B.5, I.B.6
 Tournai : C 59, 64 ; Ch. I.B.4.
 Traité de Münster ou de Westphalie : C 21, 22, 46 ; Ch. I.B.4, I.B.6.
 Traité d'Utrecht : C 37, 61 ; Ch. I.B.4.
 Triomphe de Bacchus : C 100, 123, 126 ; Ch. I.B.6 ; *pl.* 122, 145-146, 150.

U.

- Utrecht : C 12, 13, 21 ; Ch. I.B.2, I.B.4, I.B.7 ; *pl.* 12.

V.

VAN BALEN, Henri : **C 123** ; Ch. I.B.6 ; *pl. 104, 146.*

VAN GOETEM, ou HOUTEM : Ch. II.B.7, II.B.13.

VAN HEEMSKERK, Willem : Ch. I.A.3, I.B.7.

VAN HUCHTENBURG : **C 76** ; Ch. I.B.6.

Vanité : **C. 86** ; *pl. 106.*

VAN LEMENS, Jean-Baptiste : **C 22** ; Ch. I.B.3, II.A.1, II.C.6.

VAN OPHEM : **C 64** ; Ch. I.B.6.

Le VASSEUR d'OSSIMONT, Louis : Ch. I.A.2, I.A.4, I.B.3.

VELASQUEZ : **C 24** ; Ch. I.B.6 ; *pl. 26.*

Venise : **C 1, 2, 18, 19, 49** ; Ch. I.A.3, I.B.1, I.B.3, I.B.6, I.B.7, II.C.5, II.D.2 ; A.7.

Venlo : **C 109** ; Ch. I.B.5.

Verrerie des Allemands : Ch. I.B.3, II.A.1.

Verrerie de Fragnée : Ch. I.B.3, II.A.1.

Verrerie du Jonkeu : Ch. I.B.3, II.A.1.

Verrerie du Mouton d'Or : Ch. I.B.3, II.A.1.

Vienne : Ch. I.A.3, II.C.5.

Vieux Marché aux grains : Ch. I.B.3, II.B.9.

Vimperk (Winterberg) : Ch. I.A.2, I.A.4.

VINCKX, Sarah : **C 11** ; Ch. I.B.3.

VOLKAERT, Philippe : **C 70** ; Ch. I.B.5, I.B.6.

VOLKAERT et NIEULANT : **C 70, 83, 86, 102** ; Ch. I.B.5, I.B.6 ; *pl. 77-79.*

VREDEMAN de VRIES, Hans : **C 125** ; Ch. I.B.6.

Vriendschapsbeker : **C. 110** ; Ch. I.B.6 ; *pl. 134.*

W.

WOLFF, Peter : **C 10** ; Ch. I.A.3.

Table des matières

Introduction	1
Liminaire	2
Remerciements	7

Première partie

Le verre gravé de la Renaissance à la Révolution industrielle

I.A. Le contexte européen

I.A.1. Composition du verre	9
I.A.2. Genèse d'un art	10
Le <i>cristallo</i> vénitien	11
Le <i>cristal de Bohême</i>	12
Le cristal au plomb	12
Taille et gravure	12
I.A.3. La gravure à la pointe de diamant	13
Origine	13
Technique	14
Diffusion	15
Venise et l'Italie	16
Le Tyrol	18
Londres et la Grande-Bretagne	18
La France	20
L'Espagne	21
L'Allemagne occidentale	21
Les Pays-Bas septentrionaux	22
I.A.4. La gravure à la roue	24
Du cristal de roche au verre : l'éclosion de la gravure à la roue à Munich et à Prague	24
Technique	26
Les différentes formes de gravure à la roue	28
Diffusion	29
Nuremberg	31
Francfort	34
La Bohême	34
La Silésie	36
La Hesse-Cassel	37
Le Brandebourg	38
La Saxe	40

La Thuringe	41
Les Pays-Bas septentrionaux	42
L'Espagne	44
L'Angleterre	44

I.B. Les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège

I.B.1. Cadre historique et géographique 46

I.B.2. Historique de la recherche 48

I.B.2.a. Les pionniers	49
Jules Houdoy	49
Désiré van de Castele	50
Alexandre Pinchart	50
Pieter Génard	51
Henri Schuermans	51

I.B.2.b. Synthèses et approfondissements	53
Florent Pholien	53
Armand Baar	53
Henri Nicaise	54

I.B.2.c. Le cas <i>Chambon</i>	54
---------------------------------------	----

I.B.2.d. 1958 : année-clé de l'historiographie du verre, en Belgique et à l'étranger	56
Anne-Marie Berryer	57
Joseph Philippe	57

I.B.2.e. Le dernier quart du XXe siècle	57
Pieter Ritsema van Eck	58
L'ouvrage collectif <i>Le verre en Belgique</i>	58
Les actes du colloque <i>De l'Italie à Anvers et au-delà</i>	59
L'exposition <i>Beyond Venice</i>	59

I.B.3. La verrerie en Belgique 61

I.B.3.a. La fin de l'époque gothique : le verre de forêt	62
Les Colnet et les Ferry	62
La production	63
Les fournaies	63

I.B.3.b. La Renaissance : le verre à la façon de Venise	64
Les verreries d'Anvers	65
La production	65
Les verreries de Liège	66

I.B.3.c. Le XVII^e siècle	67
Les verreries de Bruxelles	68
Le verre de forêt	68
L'apogée des Bonhomme	69
La production	69
L'organisation de la verrerie	70
La bouteillerie	72
Le verre plat	72
I.B.3.d. Le XVIII^e siècle	74
Les verreries bruxelloises	75
La Flandre	75
Liège et les abords de la principauté	75
Namur et le Namurois	75
L'organisation de la verrerie Zoude	76
La production	76
Le Hainaut	77
La bouteillerie	77
L'organisation de la bouteillerie Nizet	79
Le verre plat	79
<u>I.B.4 La gravure à la pointe de diamant</u>	<u>81</u>
I.B.4.a. Pièces falsifiées et douteuses	82
I.B.4.b. Pièces datées et personnalisées	84
Dernier quart du XVI ^e et première décennie du XVII ^e siècle	86
Troisième quart du XVII ^e siècle	88
Dernier Quart du XVII ^e siècle	90
XVIII ^e siècle	91
Pièces remarquables sans critères précis de datation	92
I.B.4.c. Les artistes	94
J. Mangelschots	94
J.W. Kaldenbach	94
Johannis Thijbout	94
<u>I.B.5. La gravure à la roue</u>	<u>96</u>
I.B.5.a. Pièces datées et personnalisées	98
Troisième quart du XVII ^e siècle	98
Dernier quart du XVII ^e siècle	102
Première moitié du XVIII ^e siècle	103
Deuxième moitié du XVIII ^e siècle	104
I.B.5.b. Les graveurs du 3^{ème} quart du XVII^e siècle	104
Le maître aux armoiries ou maître aux cheveux raides	104

Le maître aux arbres en parasol ou maître de Tempesta	106
Le maître aux amours bouclés	109
Le maître aux chasses dépouillées	109
Le maître des saisons	110
Le maître aux amours trapus	111
Le ou les maîtres au couronnement de Charles II	111
Le maître au chronogramme	112
Le maître de Saint Jean Baptiste	112
Le maître de Hodaige	112
I.B.5.c. Les graveurs du dernier quart du XVIIe siècle	113
Le maître aux arbres mousseux	113
Le maître aux chasses au fusil	113
Le maître aux amours volant	114
Le maître des trois saintes : un disciple du maître de Koula ?	114
I.B.5.d. Les artistes	115
Engelhardt Gundelach	115
Maître Christophe	117
Le maître LM (ou ML)	117
<u>I.B.6. Répertoire iconographique</u>	<u>118</u>
I.B.6.a. Sujets relatifs à l'histoire et à la tradition locale	119
<i>De Maagd van Gent</i> ou la Pucelle de Gand	119
<i>Le Vriendschapsbeker</i> ou Verre de l'amitié de Bruges	120
<i>De Drie Sanctinnen</i> ou les Trois saintes de Bruges	121
<i>Les Maneblussers</i> ou <i>Eteigneurs</i> de Lune de Malines	122
Une joyeuse entrée à Anvers	123
I.B.6.b. Les armoiries	124
Les armes de ville	124
Les armoiries familiales	125
I.B.6.c. La propagande royale	132
Thèmes hispanophiles	133
Sujets liés à des dynasties étrangères	137
Sujets relatifs aux princes-évêques de Liège	138
I.B.6.d. Les scènes de chasse	139
I.B.6.e. Scènes de guerre ou de bataille	142
I.B.6.f. Scènes bucoliques, oiseaux et fleurs	142
I.B.6.g. Bacchanales et thèmes bachiques	143
<i>Manneken-Pis</i>	143
Farandole d'amours	145

Bacchus sur un tonneau	146
Triomphe de Bacchus	146
Amours vendangeurs	147
I.B.6.h. Scènes allégoriques et mythologiques	148
Les saisons	148
Vanités	149
L'Amour	149
Prudence et Charité	150
La Liberté (?)	150
Diane	150
Minerve	151
I.B.6.i. Sujets religieux et bibliques	151
Saint Jean-Baptiste	151
Adam et Eve au Paradis	152
I.B.6.j. Figures symboliques	152
Génies de la Renommée	152
La Foi	153
L'Amour	153
La Charité chrétienne	153
I.B.6.k. Rinceaux et grotesques	153
I.B.6.l. Décors de pied	154
I.B.6.m. Inscriptions, devises et dédicaces	155
<u>I.B.7. Typologie des verres gravés</u>	<u>161</u>
I.B.7.a. Première génération : ± 1575-1610	161
I.B.7.b. Deuxième génération : ± 1650-1680	163
I.B.7.c. Troisième génération : ± 1675-1700	166
I.B.7.d. Quatrième génération : début du XVIIIe siècle	168

Deuxième partie

II. Documents relatifs aux verriers Bonhomme

<u>II.A. L'importance des Bonhomme dans l'art et l'industrie du verre en Belgique au XVIIe siècle</u>	<u>173</u>
--	-------------------

II.A.1. La dynastie des Bonhomme	173
Première génération : le fondateur	173
Deuxième génération : l'association des frères Bonhomme	174
Troisième génération : Bonhomme et Bounam de Ryckholt	175
II.A.2. Les sources	176
Documents conservés aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles	176
Documents conservés aux Archives de l'Etat à Liège	176
Documents conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles	177
Les archives de la famille de Bounam de Ryckholt	
conservées à Maastricht	177
Le manuel manuscrit de Jean Bonhomme	178
<u>II.B. Le livre de comptes de la verrerie de Bruxelles</u>	<u>179</u>
II.B.1. Le document	179
II.B.2. Auteur et circonstances de tenue du registre	180
II.B.3. Les verres à graver	181
II.B.4. La clientèle	182
II.B.5. Produits vendus et produits fabriqués	184
II.B.6. La production	186
II.B.7. L'organisation de la verrerie	187
II.B.8. Carrière des verriers	190
II.B.9. La localisation de la verrerie	190
II.B.10. L'<i>exposita</i> de bouche	191
II.B.11. Données économiques	193
II.B.12. Approche socioculturelle	195
II.B.13. Aperçu biographique de quelques verriers	196
<u>II.C. Le Mémorial de Jean Bonhomme</u>	<u>201</u>
II.C.1. L'auteur du manuscrit	201
II.C.2. Le document	201
II.C.3. Les verres gravés	202
II.C.4. Le petit four à verre	204
Le modèle du four	206
II.C.5. Le voyage d'Allemagne	207
L'anoblissement	208
II.C.6. Les différents séjours à Bruxelles	209
II.C.7. Les livraisons au prince-évêque	210
II.C.8. La personnalité de Jean Bonhomme	212

II.D. Le Manuel manuscrit de Jean Bonhomme **214**

II.D.1. L'auteur du manuscrit	214
II.D.2. Le document	214
Verre à la façon de Venise et verre à la façon d'Altare	216
La gestion du personnel	217
Les horaires de travail	218
Un système commercial	219
Un contrôle permanent de la qualité des produits	219
Des patrons novateurs	219
Sécurité et hygiène des établissements et du personnel	220
L'exploitation des ressources locales	220
II.D.3. Le four à l'allemande	221
II.D.4. L'administration de la verrerie en gros verre	222
II.D.5. Description de la verrerie de cristal et de cristallin	223
II.D.6. L'administration de la verrerie fine	226
II.D.7. Le verre vert pour le vin destiné à la Hollande et la Zélande	226
II.D.8. Recettes pour colorer en rouge et embellir le cristal et cristallin	227
II.D.9. Le petit fourneau pour cuire les pots	229
II.D.10. Le four aux frites ou <i>calcar</i>	231
II.D.11. Manière de faire les frites	232
II.D.12. La façon de fondre la fritte et de mettre le verre en couleur	233
II.D.13. La façon de laver et nettoyer le groisil	234
II.D.14. La façon de faire le salin	235
II.D.15. La façon de piler la soude, la cendre et le salin	236
II.D.16. La manière de diriger les ouvriers	237
II.D.17. La façon de conditionner et de tenir les comptes de verres	238
II.D.18. Comptes de la verrerie de Maastricht	242
II.D.19. Description des verres retirés de quatre ouvriers	245

II.E. Ebauche d'un thesaurus de la production **des verreries Bonhomme** **246**

II.E.1. Thesaurus	246
II.E.2. Classement des modèles par valeur	275
II.E.3. Contenu d'une <i>raffle</i>	279

Conclusions **281**

1. Preuves de l'existence du verre gravé dans les anciennes provinces belges	281
Le décor	282
Les inscriptions	283
Le pedigree des pièces	284

Les supports	284
2. La place du verre gravé des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège dans le contexte européen	285
Gravure à la pointe de diamant	285
Gravure à la roue	286
3. Apports nouveaux des manuscrits Bonhomme à la connaissance du verre dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège	287
Le verre gravé	287
La production et le commerce des verres	288
La fabrication du verre	289
Approche sociologique	289
4. Quels étaient les buts et quels sont les acquis de cette thèse	290
Bibliographie	291
Glossaire	316
Musées et collections	321
Index	323